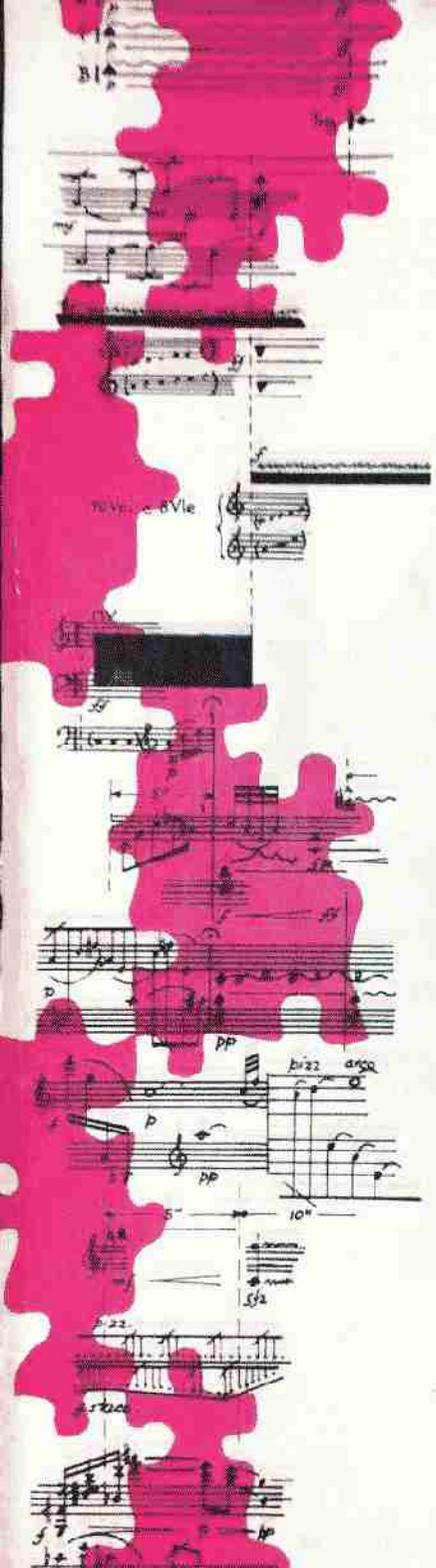


# Art 021

Revista da Escola de  
Música da Universi-  
dade Federal da Bahia

DEZEMBRO 1992



REVISTA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA

Editor:

*Paulo Costa Lima*

Co-editores:

*Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.  
Ana Margarida Cerqueira Lima e Lima*

Conselho Editorial:

*Alda de Jesus Oliveira  
Ana Margarida Cerqueira Lima e Lima  
Fernando Barbosa de Cerqueira  
Jamary Oliveira  
Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.*

Corpo Consultivo

*Fredric Litto, Livre Docente - USP  
Régis Duprat, Prof. Adjunto, UNESP*

*Capa: Piero Bastianelli*

*Revisão: Lucy Cardoso*

**Editoração Eletrônica**

*Alexandre Araripe Cavalcante*

ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. – nº 001 (abr./jun. 1981).  
Salvador, 1981 – 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).  
Periodicidade varia: nº 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano. Interrompida em 1987.

1. Arte – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Teatro – Periódicos. 4. Dança – Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música e Artes Cênicas.

CDD 705  
EDU 7(05)

## SUMÁRIO

### MUSICOLOGIA

- 25 ANS D'UNE MÉTHODE D'ENQUETE ORIGINALE EN ETHNOMUSICOLOGIE: LE PARCOURS DE SIMHA AROM  
*Vincent Dehoux* ..... 05
- RELAÇÃO ENTRE DADOS COGNITIVOS E DADOS ESTRUTURAI NAS MÚSICAS DE TRADIÇÃO ORAL  
*Victor Fuks* ..... 17
- DESCRIÇÃO E RUMORES NA INTERPRETAÇÃO DO COMPORTAMENTO MUSICAL: RELACIONANDO DADOS ESTRUTURAI E DADOS COGNITIVOS NAS MÚSICAS DE TRADIÇÃO ORAL  
*Ricardo Canzio* ..... 25
- OS REPERTÓRIOS TRADICIONAIS E AS ARTICULAÇÕES DA INDÚSTRIA CULTURAL: QUEM GANHA? QUEM PERDE?  
*Kilza Setti* ..... 31
- OS REPERTÓRIOS TRADICIONAIS E AS ARTICULAÇÕES DA INDÚSTRIA CULTURAL: QUEM GANHA, QUEM PERDE? – O CASO DA BAHIA.  
*Frederico Meireles Dantas* ..... 49
- REPERTÓRIOS TRADICIONAIS E INDÚSTRIA CULTURAL: QUEM GANHA? QUEM PERDE?  
*Elizabeth Travassos* ..... 55
- METODOLOGIA DA PESQUISA: TÉCNICAS DE RECOLHA, CLASSIFICAÇÃO E ANÁLISE  
*Carlos A. F. Galvão* ..... 65
- IDÉIA E REALIZAÇÃO NO CANTO POPULAR NA TRADIÇÃO ORAL  
*Dorothe Schubart* ..... 67
- ANÁLISE MUSICAL: UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA  
*Luiz César Marques Magalhães* ..... 71
- METODOLOGIA DA PESQUISA: ANÁLISE SEMIÓTICA  
*Maria da Conceição Costa Perrone* ..... 75

## **PRÁTICAS INTERPRETATIVAS**

- SOBRE ANÁLISE PARA EXECUTANTES  
Diana Santiago ..... 81
- LEITURAS E ANÁLISES  
Glacy Antunes de Oliveira ..... 87
- A TRAJETÓRIA DO INTÉRPRETE: UMA DESCRIÇÃO SUMÁ-  
RIA DAS DIVERSAS FASES PSICOLÓGICAS ENVOLVIDAS  
NO PROCESSO DO INTERPRETAR  
Raimundo Magalhães ..... 91
- A FORMAÇÃO TEÓRICA DO EXECUTANTE  
José Eduardo Martins ..... 97
- A NECESSIDADE DE UM ENFOQUE TEÓRICO PARA O  
EXECUTANTE  
Ryoko Katena Veiga ..... 103
- ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO TEÓ-  
RICA DO INTÉRPRETE  
Fred Gerling ..... 113
- OBJETIVISMO OU SUBJETIVISMO?  
Erick M. Vasconcelos ..... 117
- A PRAXIS DA EXECUÇÃO: ALGUNS ASPECTOS EMOCIO-  
NAIS  
Marcello Guerchfeld ..... 133
- MÚSICOS, INTÉRPRETES: "HACIA EL PLACER DE COMU-  
NICARSE"  
Mario Ulloa ..... 139
- PRÁTICA INTERPRETATIVA: UMA ABORDAGEM HISTÓ-  
RICA  
Maria da Conceição Costa Perrone ..... 145

## 25 ans d'une méthode d'enquête originale en ethnomusicologie: le parcours de Simha Arom.

Vincent Dehoux\*

"La science naît du jour où des erreurs, des échecs, des surprises désagréables nous poussent à regarder le réel de plus près."

(René Thom)

Cette conférence a pour sujet les données cognitives sous jacentes à la pratique des musiques polyphoniques et polyrythmiques de tradition orale d'Afrique centrale et ce à partir d'un parcours méthodologique original et novateur, celui de Simha Arom.

Les musiques d'Afrique centrale posent à l'ethnomusicologue deux types de problèmes: sur le plan musical, celui de leur complexité structurelle, et sur le plan du métalangage, celui de l'absence de tout discours théorique vernaculaire les concernant.

Le plus souvent polyphoniques et polyrythmiques la transcription et donc l'analyse de telles musiques s'avèrent impossibles. Or on peut penser que, comme l'écrivit Mantle hood, "toute détermination sérieuse de ce qui est musicalement significatif doit dépendre en fin de compte de la notation et de la transcription". C'est dire que sans la résolution de ce problème d'investigation, toute forme de connaissance concernant ces musiques se trouve dès l'abord sérieusement compromise.

Dès lors on peut à juste titre se demander comment, en l'absence d'une connaissance solide des données structurelles de la musique, l'ethnomusicologue serait en droit d'envisager les données cognitives qui président à leur exécution. De plus, rien n'est en mesure de compenser, ici, cette lacune puisque – et il s'agit là du second type de problème – ces musiques, activité de musiciens non professionnels, sont toutes de tradition orale. Plus concrètement, si théorie il y a, celle-ci demeure dans tous les cas essentiellement implicite et ne donne guère lieu à verbalisation de la part des détenteurs des traditions concernées.

\*LACITO (C.N.R.S) FRANCE

## I - La méthode du play back

Ainsi peut-on affirmer que sans la mise sur pied d'une méthodologie adaptée et à la nature et au statut particuliers de ces musiques, la transcription puis l'analyse et enfin la reconnaissance des processus cognitifs mis en oeuvre auraient été ici impossibles à mener.

C'est justement cette tâche qui a été poursuivie depuis 1965 par Simba Arom et a fait l'objet de l'essentiel de ses travaux de recherche. Outre les objectifs à long terme, il s'agissait en premier lieu de mettre au point une méthode qui satisfasse aux deux points soulevés ici: permettre la transcription et l'analyse de musiques complexes, mais aussi pouvoir questionner et plus largement communiquer avec les musiciens autochtones en évitant tout métalangage: pour des sociétés où le terme même de musique n'existe pas, l'enquête de terrain est une activité périlleuse où le chercheur à l'affût du moindre indice doit maintenir la communication à l'aide de procédés d'investigation constamment renouvelés.

Le mérite de la méthode du play back, mise au point par S.Arom dans les années 70, est d'envisager ces deux problèmes en un et donc de les traiter de façon solidaire: c'est dire que cette méthode cumule un aspect théorique (la transcription et l'analyse de constructions musicales complexes) et un aspect pratique (pouvoir communiquer à même le terrain avec des personnes possédant une approche du matériau musical fortement étrangère de notre forme de pensée). Outre l'efficacité d'une telle méthode, on se doute du gain de temps qu'elle procure pour le chercheur puisqu'elle permet - enfin! - la collecte de données analysables celles-ci se trouvant du même coup validées par les tenants de la tradition. Concrètement, le type de travail inauguré par cette méthode consiste, à l'aide de deux magnétophones stéréophoniques de casques et de microphones, de mener l'analyse d'une pièce musicale sur le terrain même et ce avec le concours des musiciens: en d'autres termes, "terrain" et laboratoire ne font plus qu'un. Sans entrer dans les détails techniques, cette méthode permet, à l'aide d'un appareillage léger, d'isoler les différentes parties d'une pièce polyphonique, puis d'en faire renouveler l'assemblage par les musiciens eux-mêmes: pour qui connaît les procédés d'enregistrement des musiques de variété occidentales, il n'y a là rien de très extraordinaire ou d'impensable. Mais ce "démentèlement" et cette reconstruction s'exécutent sur le terrain et grâce à la participation active des musiciens: ceux-ci sont donc amenés à réagir à partir de la musique elle-même sur des parties instrumentales qu'ils ont été conviés à interpréter à tour de rôle et dont la conformité à un enregistrement de type conventionnel devient l'objet de discussions et de points de vue parfois divergents. C'est ainsi que peu à peu émerge un discours spontané non plus destiné au seul chercheur mais transformé en une véritable discussion entre les musiciens eux-mêmes. Cette méthode qui remplace le questionnement par une stimulation ...pourrait être qualifiée d'interactive.

Si par cette technique la transcription d'une pièce polyphonique devient réalisable et ce en conformité avec le savoir autochtone, celle d'un répertoire, d'un ensemble de pièces l'est également. Le problème de l'analyse n'est pas pour autant entièrement résolu: l'usage de la variation ayant, dans le contexte local, libre cours, une pièce musicale ne constitue jamais une donnée établie définitivement, même si - comme c'est toujours le cas - celle-ci porte un titre qui lui est propre. Il existe, en effet, autant de variantes que de versions enregistrées, et, si l'on ajoute à cela que les interprétations varient forcément d'un individu à l'autre, on est à même de mesurer l'ampleur du travail à mener si tant est que l'on veuille couvrir ne serait-ce qu'un seul titre du répertoire. A moins que l'on ne remplace la multiplication des données par la recherche des principes qui les gouvernent et qu'à l'estimation toujours ouverte des différences on substitue le repérage des identités remarquables: la quête du modèle auquel doit se conformer - selon une proportion plus ou moins grande - toute interprétation d'une pièce musicale.

Faisant suite à l'analyse des transcriptions réalisées, la modélisation des répertoires de musiques polyphoniques est une phase reposant sur un travail de synthèse visant à découvrir la matrice originelle présidant au foisonnement des variantes et en justifiant l'existence. Menée toujours à l'aide du play back elle a demandé la mise au point d'une nouvelle démarche méthodologique, un tel cheminement ayant pour but de transcender les épiphénomènes de surface (les variantes individuelles d'exécution) pour s'intéresser à la représentation mentale culturellement partagée par tous (les symptômes essentiels à toute manifestation musicale). Il s'agissait donc de partir des multiples réalisations exprimées au travers des différents enregistrements, d'en mener la comparaison avec le musicien et par un processus de délestage progressif de conduire celui-ci à supprimer petit à petit, au cours d'exécutions successives, les éléments musicaux présents dans telle ou telle interprétation mais non nécessaires pour autant à l'identification de la pièce musicale. Peu à peu se dégageait ainsi une structure stable et dépouillée, une silhouette étrangère à toute marque personnelle, mais recevant pourtant l'aval des musiciens présents. Partant de là, une dernière expérience s'avérait nécessaire pour vérifier la pertinence du modèle obtenu précédemment: parcourir le chemin inverse, c'est-à-dire reconstruire en partant du modèle une version conventionnelle de la pièce musicale. Pour ce faire, il suffisait de demander une nouvelle fois au musicien d'interpréter la pièce, mais en prenant cette fois-ci pour référence la version minimale obtenue précédemment et en laissant libre cours à son imagination. Ultime vérification, on obtenait à son terme - si les phases précédentes de l'enquête avaient été correctement menées - une nouvelle réalisation validée culturellement: issue du modèle et conforme à ce dernier, elle présentait néanmoins cette proportion d'aléas sans laquelle il n'est d'interprétation qui vaille.

Ainsi, transcription et analyse ne sont que les deux premiers maillons précédant un travail de synthèse indispensable à la mise au jour des processus cognitifs sous-entendus par la pratique des polyphonies d'Afrique centrale - mais on est en droit d'imaginer sans peine qu'une telle démarche vaudrait plus généralement pour une grande partie des musiques de tradition orale.

J'ai utilisé moi-même cette méthode dès 1977, également en République Centrafricaine, pour un travail portant sur un répertoire de musique polyphonique de chants accompagnés à la *sanza* (petit lamellophone également dénommé par les Anglo-saxons *mbira*). Outre l'efficacité de la méthode, force m'a été de reconnaître son indéniable souplesse d'adaptation: appliquée à l'origine à l'analyse de la polyphonie vocale des Pygmées, et la polyphonie des ensembles de trompes des Banda, son adaptation aux instruments polyphoniques n'a demandé aucun aménagement particulier comme me l'ont prouvé mon travail sur ce répertoire mais aussi ceux que j'ai menés depuis 1983 sur de nombreux répertoires de musique pour ensembles de xylophones provenant des différentes populations centrafricaines. De plus la technique mise au point par S. Arom - et c'est encore un de ses avantages dont j'ai pu bénéficier très largement - est applicable immédiatement, ne sollicitant de la part du chercheur aucune préparation préalable aucune acclimatation particulière à la musique qu'il a l'intention d'étudier: la connaissance s'infiltré d'elle-même au cours des différentes phases de l'expérimentation.

## II - Développements

La méthode décrite ci-dessus a pour souci de répondre à des problèmes liés à la pratique musicale; quand bien même elle débouche sur des questions d'ordre cognitif, elle envisage les faits en prenant appui sur une situation concrète: l'interprétation d'une pièce de musique. C'est dire que les données cognitives abordées le sont en fin de course, pourrait-on dire, demeurant en prise directe sur la pratique personnelle du musicien qu'il s'agit de décrypter au préalable. Or une fois atteint le champ cognitif, se pose une nouvelle question d'ordre méthodologique: comment faire pour traiter l'ensemble des données relevant de ce domaine sans être obligé pour chacune d'elles de recommencer le processus du *play back* à chaque fois à zéro. De plus des questions d'ordre culturel général s'avèrent ici assez revêches à l'application d'une telle procédure: celles qui concernent la nature des échelles utilisées dans les musiques centrafricaines et le rôle des timbres instrumentaux étaient du nombre et préoccupaient S. Arom depuis fort longtemps. Il convient d'en dire quelques mots.

Considérées très généralement comme faisant appel à des échelles de type pentatonique anhémitonique, les musiques traditionnelles centrafricaines, dans leur très grande majorité vocales et instrumentales à la fois, font apparaître, du point de vue de leurs systèmes scalaires, une situation plus complexe qu'elle n'en

a l'air de prime abord. En effet, la localisation précise des hauteurs, lorsque l'on transcrit une pièce s'avère toujours extrêmement délicate. Prenons, par exemple une pièce chantée accompagnée au xylophone, l'un des instruments les plus répandus dans le pays.

Le xylophone étant un instrument à sons fixes, on serait en droit de penser que la localisation précise des hauteurs en vue de la détermination de l'échelle utilisée pourrait s'effectuer en premier lieu à l'audition de la partie instrumentale de la pièce musicale. Or, c'est loin d'être le cas et ce, pour plusieurs raisons:

- la complexité du timbre fausse la perception exacte des hauteurs fondamentales, mais aussi son hétérogénéité, c'est-à-dire les différentes "couleurs" qu'il imprime au clavier du xylophone, notamment par une présence, plus ou moins forte selon les lames, du mirliton; ou encore l'existence de différentes qualités de résonance en fonction du registre des hauteurs; enfin la localisation de certaines lames dans les registres extrêmes où les hauteurs sont difficilement perceptibles.
- ajoutons que si la perception des hauteurs utilisées varie bien entendu d'une population à l'autre en fonction des différents types de xylophones, elle varie tout autant à l'intérieur d'une même ethnie et donc pour un même instrument, en fonction des pièces, ce dont un travail de transcription rend parfaitement compte. Allons plus loin: la perception des intervalles émis par l'instrument varie également à l'intérieur d'une pièce musicale en fonction du taux de répétition de l'impact des mailloches sur les différentes lames de l'instrument. Un exemple concret en donnera, ici, une image: les Gbaya utilisent un xylophone de douze lames; ce qui ne veut pas dire que l'intégralité du clavier est utilisée pour l'interprétation des pièces des différents répertoires. Bien au contraire, chacune des pièces utilise un nombre précis de lames, nombre variant d'une pièce à l'autre. Dans ce contexte, la priorité donnée à certaines lames, leur taux de redondance mais surtout leur association plus ou moins systématique avec certaines autres influent considérablement sur la perception globale de l'échelle. C'est ainsi qu'un travail de transcription mené sur l'ensemble des répertoires exécuté sur un seul et même instrument conduit à une conclusion quelque peu aberrante: si d'un point de vue acoustique, le clavier du xylophone définit un système de hauteurs strict et invariable de par la nature physique des lames qui le composent, en revanche l'analyse du jeu de ces dernières en situation musicale démontre leur foncière faculté d'adaptation et par là un caractère essentiellement ambivalent. Il faudrait donc attribuer des hauteurs différentes aux lames constituant le clavier en fonction des pièces étudiées... S'agissant d'un instrument à sons fixes, on est à même de juger de l'incongruité d'une telle proposition!

- la déduction du système scalaire à partir de l'analyse de la musique en situation se révélant inefficace, des travaux de mesures acoustiques ont été effectués à partir des accords, lame par lame, des xylophones préalablement enregistrés sur le terrain. Les données recueillies au travers des différents types de mesures auxquels ont été soumis les sons isolés de chaque lame des différents xylophones n'ont dégagé à leur tour aucune structure véritablement pertinente: la précision naturellement très fine des différents systèmes de mesures utilisés ayant pour conséquence, non pas de diminuer la quantité d'interprétations possibles, mais tout au contraire d'en augmenter le nombre.
- enfin, la situation a été envisagée sous l'angle de la partie chantée, le xylophone étant toujours utilisé, dans les musiques centrafricaines, pour accompagner des répertoires de musique vocale. Sur ce plan, la localisation univoque des cinq degrés de l'échelle se heurte à la structure responsoriale du chant, structure se traduisant par une complémentarité de registres, aigu pour le soliste et grave pour le répons. Cette répartition a pour conséquence l'absence de stricte duplication à l'octave des différentes hauteurs utilisées: en d'autres termes, la réalisation des différents intervalles n'est pas identique suivant qu'elle s'effectue dans le registre grave ou dans le registre aigu de la mélodie.

L'interaction entre échelle et timbre représente une problématique dont les réponses ne pouvaient être trouvées dans le seul laboratoire du chercheur tout comme elles ne pouvaient l'être dans le cadre d'enquêtes de type conventionnel sur le terrain. Ainsi, se profilait à nouveau une situation dont la configuration s'avérait analogue à celle qui avait présidé à la mise en place de la méthode du *play back*. Dès lors, le choix d'un appareillage technique adapté à ce nouvel axe de recherche, la mise au point des modalités particulières de son application sur le terrain ont été une des préoccupations majeures de S. Arom. Il convenait, en somme, de réactualiser le méthode tout en en conservant la stratégie expérimentale; ceci dit, la finalité d'une telle opération était d'emblée plus complexe puisqu'il s'agissait d'intervenir directement sur des phénomènes abstraits (la perception des hauteurs et du timbre) et qui plus est de faire réagir les musiciens traditionnels sur un genre de données pour lesquels ils n'ont aucune pratique culturelle concrète. Cette recherche ayant intégré au fil des années certains membres du Département d'Ethnomusicologie du Lacito du C.N.R.S. a abouti à la mise sur pied de deux missions communes effectuées, l'une en février-mars 1989 et l'autre en décembre 1990 par Simha Arom, Susanne Furniss, Frédéric Voisin et moi-même. Les premiers résultats de ces missions ont d'ores et déjà lieu à un certain nombre de publications ainsi que d'exposés lors de congrès et Séminaires de recherche en ethnomusicologie. Bien que menées sur les musiques instrumentales mais aussi vocale (celle des pygmées Aka), nous traiterons ici exclusivement du premier cas en nous attachant à la description des modalités ayant présidé aux enquêtes effectuées auprès de différentes populations utilisant le xylophone.

### III - Les nouvelles expérimentations

#### 1) première enquête sur le terrain (1989)

Ces expérimentations ont pu être menées grâce à la mise au point d'un dispositif expérimental ayant pour base un synthétiseur hautement performant, le Yamaha DX 7 II FD. Ce dernier associe la combinaison et la mise en mémoire des trois opérations nécessaires à notre recherche:

- le micro-accordage de chaque touche du clavier permettant un ajustage extrêmement fin des hauteurs (au 85ème de demi-ton).
- la modification de l'ordre de succession des sons sur le clavier, aspect particulièrement important, puisque la topologie des claviers des xylophones centrafricains ne correspond pas à l'ordre continu des hauteurs.
- l'élaboration de timbres "inédits", condition indispensable pour simuler la sonorité propre à chacun des xylophones soumis à l'expérimentation.

En outre, une légère innovation technologique nous a permis de rendre ce synthétiseur véritablement opérationnel en vue de son utilisation à même le terrain: il s'agit de la transformation de son clavier de type "piano occidental" en un clavier de type "xylophone centrafricain", de telle sorte que les touches du synthétiseur puissent être activées par les musiciens des différentes ethnies, et ce dans des attitudes gestuelles qui leur soient familières. Ainsi l'enquête pouvait être menée dans de véritables situations musicales habituelles, les musiciens agissant eux-mêmes sur le synthétiseur.

Enfin notre matériel était complété d'un équipement vidéo afin que soient consignées intégralement l'ensemble des expérimentations, les réactions et les commentaires des musiciens ainsi que les manipulations effectuées sur le synthétiseur.

Nous avons choisi de mener notre enquête à partir des types d'échelles correspondant aux hypothèses de notre problématique, à savoir:

- les cinq modes du système pentatonique anhémitonique tempéré;
- des systèmes pentatoniques tempérés comprenant un triton (par exemple une échelle de type: Do-Ré-Mi-Fa dièze-La);
- un système équipentatonique.

A ces systèmes théoriques ont été ajoutées les reconstitutions des accords originaux des xylophones, d'après les mesures effectuées au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme et à l'IRCAM<sup>2</sup>. L'ensemble de ces échelles (systèmes théoriques et accords originaux) a été, dans la programmation du DX 7, combiné à une palette de 12 timbres inédits.

<sup>2</sup>Ces mesures ont été effectuées en 1985 et 1987, sur Stobocon, au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme par Jean Schwarz et en 1988 à l'IRCAM, sur le système VAX-Hybris, par Jean-Baptiste Barrière.

Le déroulement des expérimentations s'est effectué selon un protocole identique auprès de cinq ethnies différentes: Gbaya, Ngbaka-Manza, Banda-Mbi, Banda Gba-Mbia et Manza. Nous demandions, tout d'abord, à l'instrumentiste de jouer, sur le synthétiseur une pièce quelconque de son répertoire. Il est à noter que la familiarisation au Yamaha a été dans tous les cas immédiate, et nous n'avons constaté, à notre grande surprise, aucun problème d'adaptation de la part des instrumentistes. Dès que le musicien se sentait suffisamment à l'aise, nous procédions aux expérimentations. Celles-ci débutaient par la présentation de l'accord original à duquel on proposait au xylophoniste de choisir un timbre parmi ceux que nous avons programmés. Une fois le timbre choisi, différents systèmes scalaires théoriques étaient soumis à l'appréciation de l'instrumentiste. Enfin, une dernière opération consistait, grâce à la fonction micro-accordage du DX7, à faire réaccorder toujours par le musicien lui-même, les accords refusés: il était dès lors possible, par comparaison des accords refusés et des corrections apportées, de remonter vers le modèle implicite d'échelle ayant motivé ses corrections. Durant toutes ces expérimentations, l'instrumentiste était toujours entouré de chanteurs ainsi que d'autres instrumentistes, afin de nous assurer que les choix qu'il opérait reflètent au mieux un consensus général.

Parallèlement à ces expériences concernant les paramètres hauteur et timbre, nous avons enquêté sur le problème des marges de tolérance, ainsi que sur l'aspect vocal des musiques étudiées:

- la détermination de la - ou des - marge(s) de tolérance a été menée sur les unissons et les octaves. Ceux-ci, en effet présentent sur les claviers des différents xylophones un large champ de réalisation qu'il était nécessaire d'interpréter. Pour des raisons évidentes, les expériences ont été effectuées auprès d'orchestres de xylophones, ou bien auprès de xylophones dont l'ambitus excède l'octave. On avait recours alors à des pastilles adhésives de couleurs différentes que l'on demandait à l'instrumentiste de placer sur les lames ayant entre elles un degré d'affinité maximal, ou bien sur celles qui, d'un xylophone à l'autre, se correspondaient, selon les dires des musiciens, en tous points: l'on obtenait de cette façon les convergences entre les différentes réalisations d'un même degré, traduisant ainsi le champ de dispersion acceptable - et toléré - pour la réalisation des degrés constitutifs de l'échelle.
- pour ce qui concerne la détermination de l'échelle à partir du chant, nous avons procédé à différents types d'expériences visant notamment à déterminer sa nature, complémentaire ou similaire, par rapport au jeu instrumental. Pour ce faire, nous avons demandé aux musiciens de chanter sur des pièces de xylophone préalablement enregistrées et que l'on diffusait tout en baissant graduellement le niveau sonore: on obtenait ainsi une version vocale des différentes pièces musicales, devenant progressivement a capella, ce qui nous permettait d'évaluer l'échelle du chant indépendamment du soutien instrumental.

## 2) Le dépouillement et analyse des données

Le dépouillement et l'analyse des données recueillies au cours de cette mission ont permis d'établir deux orientations prioritaires pour la poursuite de l'étude à savoir, la reconstitution du modèle d'échelle propre à l'ethnie Manza et la mise au point d'un protocole d'expérimentations basé sur le paramètre timbre.

L'analyse des données a montré qu'il existe bien une différence de conception du système scalaire entre les différentes ethnies étudiées: plus précisément, l'importance attribuée aux hauteurs proprement dites dans le système d'accordage des xylophones n'est pas le même partout. Si, par exemple, l'accordage du xylophone, chez les Gbaya attestait une finesse d'ajustage réelle des hauteurs, en revanche, pour ce qui concerne les Banda Gba-Mbia, il a été impossible d'obtenir de résultats probants, les différents modèles d'échelles proposés aux musiciens ayant tous obtenu leur agrément. C'est ainsi qu'au regard des résultats, deux situations se présentaient: celle des populations utilisant le xylophone en tant qu'instrument mélodique soliste (les Gbaya et les Manza), où une discrimination très fine des hauteurs apparaissait nettement attestée, et celle des populations utilisant plusieurs xylophones au sein d'une même formation (c'est le cas des Gba-Mbia et des Ngbaka-Manza) où les choix opérés par les musiciens ne permettaient pas de distinguer de modèle d'échelle préférentiel.

Pour le premier cas, il a donc été possible d'élaborer, à partir du dépouillement des données, un modèle d'échelle correspondant au mieux aux choix effectués par les musiciens au cours des expérimentations sur le terrain (cf. le texte de Frédéric Voisin). Ce modèle devant bien entendu être soumis au jugement des musiciens lors d'une mission ultérieure.

En ce qui concerne le second cas, deux types de réflexions semblaient à même d'expliquer l'absence de préférence pour un modèle d'échelle particulier, de la part des musiciens. Ou bien ce genre d'attitude révèle une attention portée beaucoup plus sur la dimension timbre des xylophones que sur le paramètre hauteur, ou bien le protocole d'enquête, en ce qui concerne les ensembles instrumentaux de ce type, aurait dû être nécessairement différent de celui utilisé pour les instruments solistes. Dans tous les cas, il était évident qu'un nouveau protocole d'expérimentation devait être envisagé pour ces types d'orchestres, d'autant plus que les expériences avaient révélé une gradation entre les différentes attitudes: si, comme nous l'avons écrit plus haut, les Gba-Mbia ne marquaient aucune prédilection ni de quelconque préférence pour telle ou telle des nombreuses échelles qui leur étaient proposées et avec lesquelles ils étaient capables de jouer leur propre musique tout aussi bien, en revanche, l'attitude des musiciens Ngbaka-Manza était plus mitigée. Enfin, cette absence de finesse de discrimination dans le choix des hauteurs observée auprès des formations de plusieurs xylophones, a trouvé une confirmation dans les expériences menées sur les marges de tolérance: en effet, les correspondances établies entre les différents degrés de l'échelle révélaient de tels

écarts de réalisation, qu'il devenait illusoire de vouloir poursuivre l'enquête dans le but de cerner avec plus de précision un quelconque modèle d'échelle. En conséquence, s'il fallait définir un nouveau protocole pour le système scalaire de ces ensembles instrumentaux, celui-ci devrait envisager la situation de façon radicalement différente en abordant le problème à partir de la dimension timbre et non plus à partir du paramètre hauteur. Le travail de préparation d'une seconde mission s'est dès lors orienté dans cette direction.

### 3) Seconde enquête sur le terrain (1990)

Les objectifs de cette seconde mission étaient les suivants:

- vérifier, auprès des musiciens manza, la conformité du modèle d'échelle établi à la suite du dépouillement de la mission précédente.
- poursuivre l'enquête auprès des Gbaya afin d'établir pour eux également un modèle d'échelle.
- amorcer le protocole d'expérimentation basé sur le paramètre timbre auprès des Banda Gba-Mbia et des Ngbaka-Manza.

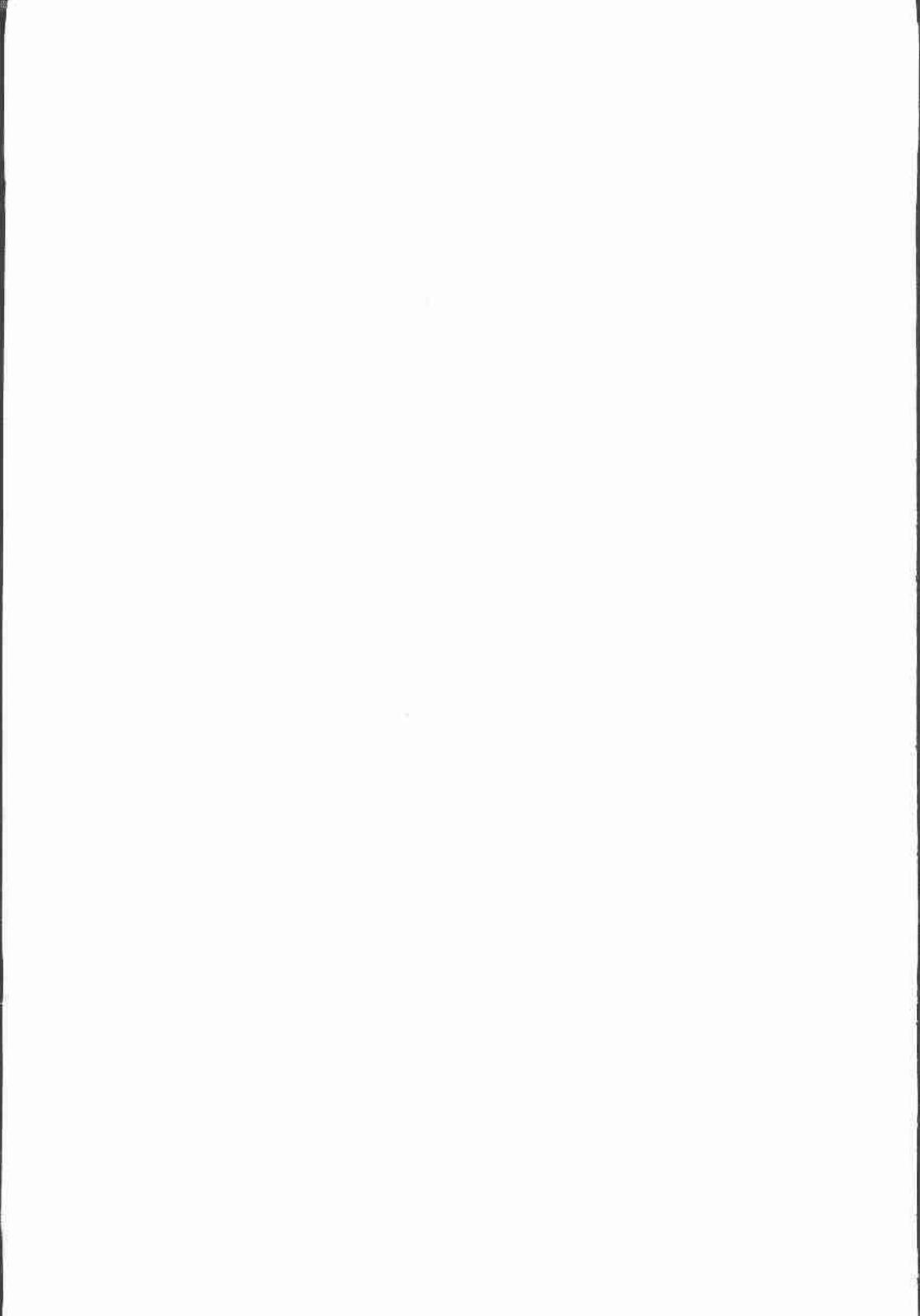
Pour ce qui concerne ce dernier point, l'étude que nous comptions mener à partir d'un échantillonneur n'a pu se dérouler comme prévu à cause, tout bêtement, d'une panne irréversible de ce dernier, panne ayant survécu avant même le début du travail. Il ne faut jamais oublier, dans les conditions de travail qui sont les nôtres, l'impact que peuvent avoir le climat tout autant que l'éloignement du lieu de nos enquêtes.

Pour ce que est des enquêtes relatives aux Gbaya, celles-ci sont en cours de dépouillement.

Le modèle d'échelle manza a été proposé à plusieurs musiciens, notamment un excellent instrumentiste et un autre, lui-même **facteur** d'instruments. L'expérience consistait à demander au musicien de jouer sur le synthétiseur, celui-ci étant programmé en une alternance plus ou moins régulière d'échelles qui devraient être acceptables et d'autres qui devaient être nécessairement refusées pour que puisse être entériné le modèle. Si l'attitude du premier, c'est-à-dire du virtuose, laissait planer quelques doutes quant à l'adéquation de notre modèle d'échelle, en revanche, les réponses du second - le facteur - à nos propositions ont été immédiates et systématiques: il était certain que le modèle d'échelle proposé correspondait en tous points aux vœux du musicien. Mais pour en être absolument certains, nous avons réitéré l'expérience plusieurs fois de suite.

Le point important à souligner est l'émergence, grâce aux nouveaux procédés d'investigation utilisés, de l'existence d'un type d'échelle qui dans ses modalités de fonctionnement ne correspond à aucune des hypothèses que nous étions à même de formuler. L'analyse des recoupements entre ce qui était refusé ou accepté de la part des musiciens nous a montré que le modèle n'était pas différent par la nature

même des intervalles qu'il utilise, mais bien plutôt par la dynamique qu'il instaure. En effet, à la stabilité et au positionnement fixe des degrés de l'échelle auxquels nous sommes accoutumés, il oppose une nature polyvalente où le système scalaire accepte - dans certaines mesures établies - divers états de réalisation considérés tous comme équivalents. Bref, nous n'avons pas découvert des intervalles "inimaginables", mais une conception nouvelle et originale de ce que peut être un système scalaire. Ce que est lourd de sens.



## Relação entre dados Cognitivos e dados estruturais nas Músicas de Tradição Oral

*Victor Fuks*

As múltiplas relações entre dados cognitivos e estruturais refletem aspectos dos mais diversos que fazem parte dos processos de investigação científica. Estas relações porém, variam de acordo com o nível e a natureza de cada pesquisa. Possivelmente a essência desta relação está embutida nas qualidades intrínsecas da música, principalmente na capacidade de combinar informações com emoções (Fuks 1989). Estudar isoladamente cada aspecto que compõe o fenômeno musical, leva a um crescente número de especializações referentes às dimensões estruturais, acústicas, fisiológicas, filosóficas e cognitivas. As várias interseções destas posições tem sido encaradas como secundárias, o que impede maiores entendimentos da música no amplo sentido. Estudos interdisciplinares que envolvem a música, e diversos campos de conhecimento, tem preenchido esta lacuna (Basso 1981, Feld 1982, Seeger 1987). Contribuições recentes em antropologia social e etnomusicologia nos levam a abordar as diversas formas de relações entre os dados cognitivos e estruturais, mas carecem de um sólido embasamento teórico, generalizante a música. Nesta breve apresentação pretendo demonstrar a viabilidade em se estudar estas relações tanto diretamente como elementos próprios, ou componentes da música; quanto em analogias a outras formas de conhecimento. Para tanto, farei uma abordagem geral de possíveis campos de investigação, e ilustrarei cada item com exemplos de minhas pesquisas etnomusicológicas e experiências com a música.

### 1 - Etnografia

A contribuição teórica proporcionada pela etnografia merece maiores considerações devido à preocupação em observar diversas dimensões dos modos de expressão artística e cultural. Há mais de um século, antropólogos vem demonstrando as diferentes formas, modos e lógicas de expressão empregados por diferentes sociedades. Lévy-Bruhl por exemplo, ilustra a existência de diversas formas "lógicas" não necessariamente aristotelcanas (Lévy-Bruhl 1978 CE). No caso de música, esta observação parece ser pertinente devido ao fato de que diversas

sociedades, e em épocas diferentes, criam formas de expressão/avaliação, e em alguns casos desenvolvem diversos tratados teóricos distintos. Diante de uma gama de frequências, timbres e amplitudes possíveis de serem escutadas pela nossa espécie, criam-se possibilidades infinitas de combinações e permutações de sons. Estas por sinal são percebidas de diversas maneiras, tornando mais difícil a teorização e categorização de seus parâmetros. O processo de escolha de certos estilos e articulações teóricas é por si só algo de um amplo estudo, a ser realizado no futuro. A diferença entre dados acústicos (e neste caso estruturais a nível da física) e a variedade de percepções e combinações sonoras assemelha-se a um certo relativismo abordado na antropologia social (Guertz 1973).

Possivelmente vários pesquisadores e etnomusicólogos em particular, sentiram exatamente como nossas concepções musicais e culturais podem entrar em “conflito” com a dimensão emica. A eventual compatibilidade entre as perspectivas êmicas e éticas, e torna não apenas possível mas desejável. Este “conflito” de posições e percepções está sendo usado em um sentido metafórico, uma vez que as diferenças entre a bagagem cultural, técnica e metodológica do pesquisador podem ou não ser compatíveis àquelas características de outra sociedade. Por exemplo, em diversas ocasiões senti a incompatibilidade dos sistemas (músico)lógicos ocidentais e Waiãpi. Estas diferenças, uma vez apontadas me levaram a rever e a expandir meus conceitos e percepções musicais. Processos semelhantes ocorrem com musicólogos históricos, uma vez que as idéias e interpretações do pesquisador podem apresentar alguma divergência com relação ao “possível real passado” e a variações em cada performance. Ver improvisação (Nefft).

Após ter convivido com os Waiãpi por vários meses e de ter tocado vários instrumentos musicais com meus informantes, comeci a perceber a maneira pela qual os Waiãpi alternavam dois sistemas estéticos diferentes e empregavam dezenas de aerofones (Fuks 1989). Para cada contexto, os instrumentos deveriam ser executados de maneira distinta e em estilos próprios. Com o tempo fui aprendendo a distinguir estes elementos e a ajustar a forma que tocava para cada situação. A seguir passei a isolar, através de transcrições musicais, os elementos que constituem a música Waiãpi, considerando a sensibilidade ao contexto. Após ter observado estes elementos e ter percebido padrões e “estruturas”, passei a reproduzi-los em certas flautas. Minhas tentativas foram porém recebidas como “piadas musicais”. Apesar de ter certeza que a melodia, o ritmo e em alguns casos, regras de simultaneidade, estavam adequadas e até idênticos às gravações que havia feito, minhas performances não satisfiziam as exigências dos Waiãpi. Obviamente algo estava faltando. Várias semanas passaram-se com minhas tentativas de evitar as “piadas musicais” sendo frustradas, até que um dia um informante cansado de tentar me ensinar a tocar flauta, sugeriu que eu apenas apertasse o botão do gravador, já que eu não conseguia tocar música Waiãpi. Numa atitude impulsiva e

pouco característica dos Waiãpi, este informante indicou-me a maneira apropriada para executar aquele gênero musical batendo duas pedras entre si. De imediato ocorreu-me que os ataques deveriam ser modificados (Fuks 1984). Com esses pequenos ajustes, minhas execuções passaram a ser admiradas pelos Waiãpi, e eventualmente levaram-me a profundas revisões nas minhas experiências e percepções musicais. Gradativamente passei a perceber esses ataques em certos generos de música Waiãpi, e posteriormente senti a necessidade de desenvolver uma notação e método de estudo para esses parâmetros, já que eles faziam parte da música Waiãpi (Fuks 1989).

De maneira semelhante, minha experiência em executar a flauta transversal Waiãpi Nhimia Mytare, me levou a compreender uma certa disparidade entre as dimensões estruturais e cognitivas. Os Waiãpi utilizam esta flauta apenas com uma pequena extensão de ataques e um registro de duas oitavas facilmente domináveis. O seu repertório, constituído de temas de diversas aves, foi facilmente transcrito e reexecutado por mim de maneira adequada segundo os Waiãpi. Estas porém revelaram outro aspecto importante na estética Waiãpi: a falta de simetria e a importância de variações (Fuks 1989). Cada performance deveria ser diferente, mas semelhante a um certo modelo. Duas execuções idênticas seriam sinal de mau gosto segundo os Waiãpi. As transcrições revelaram um padrão determinado que servia apenas como "modelo", mas que nunca seria usado para execução. Assim sendo quando tocava este "modelo" os Waiãpi diziam que eu estava aprendendo a tocar, ou mesmo que eu estava tentando fazer a música Waiãpi soar música de Caraico (Brasileiro). Quando(o referencial nos cap. diz respeito a reprodução musical em discos e fitas) eu tocava improvisando ao redor do tema, as reações eram positivas, mas os Waiãpi diziam que eu estava tocando o modelo específico como no caso do Tucano (Fuks 1989). Estas experiências apontam três temas diferentes na relação entre dados estruturais e cognitivos:

- Diferenças nos sistemas de percepção dos informantes e do investigador (êmico x ético), e uso de parâmetros musicais;
- Diferenças entre modelos teóricos e a prática musical. Mesmo com a falta de uma certa meta-linguagem musical. Neste caso convém frizar a importância dos diferentes níveis de variações que são empregados em estilos e sociedades distintas.
- Flexibilidade em aceitar e incorporar as diferenças no sistema estético musical propiciando um crescente número de criações artísticas e experiências emocionais. Este último leva a uma revisão e ampliação de ambas as dimensões: cognitivas e estruturais, que podem proporcionar profundas expansões nos sistemas de percepção e educação Ocidentais e de outras sociedades.

## 2 - Relações Metafóricas Análogas em outros Fenômenos

Talvez possamos entender melhor a natureza das relações entre dados cognitivos e estruturais nas músicas de tradição oral, se observamos relações análogas em outros fenômenos. Os três níveis apontados acima podem ser abordados e estudados em outros fenômenos de comunicação e expressão. Como em um raciocínio metafórico, é possível entender uma categoria em função de semelhanças com outras categorias, talvez mais fáceis de serem descritas ou verbalizadas de alguma forma. Assim sendo, as contribuições linguísticas e psicológicas vem a propósito, uma vez que elas encaram os componentes da relação em questão: estrutura X cognição.

Reverendo a literatura nas áreas de linguística e psicologia ligadas aos temas estrutura e cognição, encontramos diversos estudos e aplicações práticas (Dreyfus 1983, Giddens 1990, Piaget 1970, Piattelli-Palmarini 1990). Piaget em particular, procura demonstrar a maneira pela qual as crianças inventam e reinventam realidades, e que através de pensamentos "lógicos" procuram construir uma certa objetividade (Piaget 1936). Através de observações empíricas, e reconhecendo a complementariedade de elementos genéticos e culturais, Piaget postula que a criança, e sua mente, são vistos como agentes ativos e construtivos, que constantemente avançam no experimentar e descobrir de novas informações e emoções. Em contraste Chomsky com suas importantes contribuições levando a gramática gerativa, preocupa-se mais com constantes universais, seguindo a lógica matemática ou digital semelhante a de um computador. Este hardware corresponde a estruturas que não são ensinadas, uma vez que segundo Chomsky, elas fazem parte do sistema nato de conhecimento de todos. A mente, e suas estruturas, são vistas como um conglomerado de unidades preprogramadas e equipadas de realizar um sem número de regras/instruções (linguísticas). Chomsky reconhece a importância do meio ambiente e das influências socio-culturais, mas seguindo a linha Cartesiana e Popperiana atribue valores mínimos a estas influências, e concentra-se em regras linguísticas que definem o que é "certo ou errado". O argumento entre Chomsky e Piaget envolve diversos temas, e entre outros, reacende a controvérsia entre determinismos biológicos e culturais (nature X nurture) que refletem elementos da relação entre estrutura e cognição (Piattelli-Palmarini 1980).

Apesar de certas semelhanças entre Chomsky e Piaget, diferenças marcantes existem entre os dois, talvez de maneira análoga as dimensões estruturais e cognitivas nas músicas de tradição oral. A gramática generativa de Chomsky baseia-se em estruturas imaginárias, e recorrentes, que fazem parte de algo humano e universal. Como toda estrutura e superestrutura, estes modelos lógicos assumem a existência de "regras" supostamente generalizantes. Na música (ver Criticismo Anti-legalista de Bourdieu, Gu), a existência destas

“regras” demonstra a escolha feita em uma determinada direção, porém dada a complexidade do fenômeno musical, definir todas as estruturas possíveis e imaginárias seria semelhante a “observar um elefante em um microscópio de eletrons” como disse Bel (comunicação pessoal). Na fase analítica de minhas pesquisas da música Waiãpi, procurei isolar estruturas das mais diversas através de digitalizações, que poderiam demonstrar a existência de padrões, para “ouvidos” não treinados nas estéticas Waiãpi. O objetivo desta fase das pesquisas era descobrir possíveis modelos que criavam novas “estruturas”, ou meta-estruturas na música Waiãpi (Giddens 1990, Dreyfus 1983). Numa série de ‘print outs’ Bernard Bel disse que centenas de estruturas poderiam ser determinadas no material musical que havia enviado. Em função da relevância dada a certos parâmetros pelos próprios Waiãpi, pude aos poucos determinar quais estruturas assumiam importância cognitiva. Com esta experiência específica fui forçado a confrontar a relação estrutura-cognição de maneira direta, e coloco a seguir algumas das ponderações que me ocorreram. Baseado em minhas experiências com outras músicas e sistemas (músico)lógicos, relações semelhantes também ocorrem em músicas e contextos distintos.

1 - Considerando a necessidade de incluir o que vem a ser relevante para os informantes, podemos definir quais estruturas possuem importância cognitiva. Entre diversas estruturas possíveis, apenas as que são conscientemente empregadas assumem certo valor. Assim sendo a maioria das possíveis estruturas são irrelevantes, e devem ser evitadas como forma de etnocentrismo acadêmico.

2 - Invertendo esta relação perguntaríamos quais modelos cognitivos poderiam ser estruturados sem correr os riscos acima. No caso dos modelos Waiãpi, com variações a cada performance, a única estrutura aceitável seria aquela que fosse flexível e estivesse em constante modificação. Processos semelhantes ocorrem na música Ocidental, nas variações e improvisações a cada performance, mas o que torna certas variações adequadas ou não?

3 - Devido ao fato da música comunicar tanto informações quanto emoções, daí a principal diferença entre música/poesia e linguagem, a interação entre estrutura e cognição nas músicas de tradição oral demanda que pelo menos dois níveis de estrutura, ou meta-estrutura, e cognição se adaptem especificamente para cada dimensão. Através de interações e diversas técnicas, creio que estes componentes podem ser isolados e estudados diretamente. Porém questões fundamentais permanecem em aberto como por exemplo: Quais os limites cognitivos das estruturas (ou vice versa) nos modos de expressão artística?

**REFERÊNCIAS**

Basso, Ellen

1985 *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Dreyfus, Hubert L.

1983 *Michael Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press

Chomsky, Noam

1964 *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton (1957).

Feld, Steve

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Fuks, Victor

1984 "Technology in Ethnomusicology: An Analysis of Tupi-Guarani Flute Music". Paper read at the 1984 meeting of the society for Ethnomusicology.

1987 *Music, Dance and Festival*. Video program. Indiana University Audio/Visual Center.

1988 *Music, Dance and Beer Drinking*. In *Latin American Music Review* Fall/Winter Vol. 9, No. 2:150-186.

1989 *Demonstration of Multiple Relationships Between Music and Culture of the Waiãpi Indians of Brazil*. Unpublished PhDthesis. Bloomington, Indiana.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.

Giddens, Anthony

1990 *The Consequences of Modernity*. Stanford, California: Stanford University Press.

Lévi-Strauss, Claude

1963 *Structural Anthropology*. Vol. I. New York: Basic Books.

Lévy-Bruhl, Lucien

1978 *Primitive Mentality*. New York: The Macmillan Company (1923).

Piaget, Jean

1952 *Origins of Intelligence in Children*. New York: International Universities Press (1936).

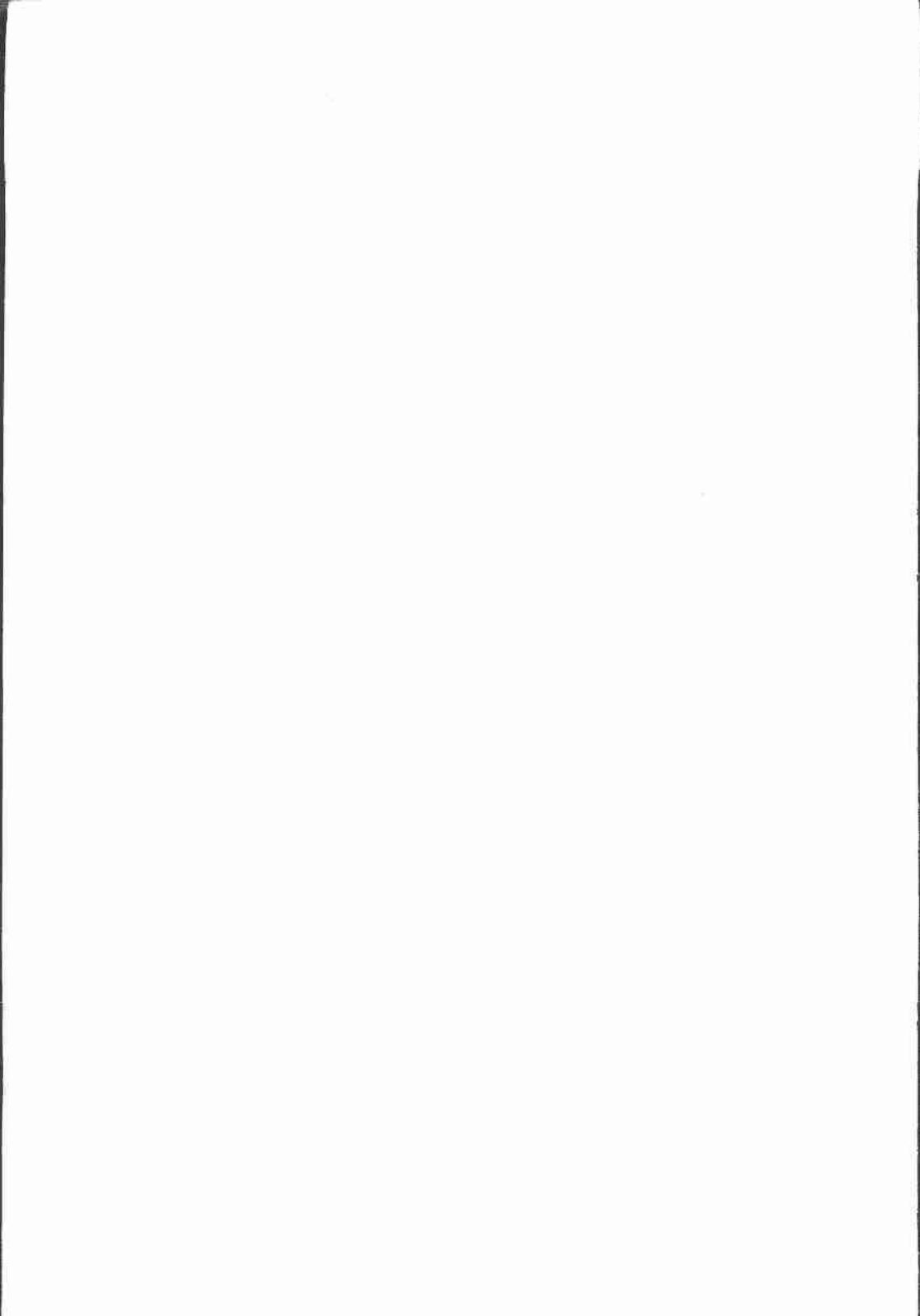
1970 *Structuralism*. Translated by Chaninah Maschler. New York: Basic Books.

Piattelli-Palmarini, Massimo (Ed.)

1980 *Language and Learning: The Debate Between Jean Piaget and Noam Chomsky*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Seeger, Anthony

1987 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. New York: Cambridge University Press.



## Descrição e rumores na interpretação do comportamento musical: relacionando dados estruturais e dados cognitivos nas músicas de tradição oral

*Ricardo Canzio*

Se o alvo da etnomusicologia é captar através das manifestações tangíveis do comportamento musical, o pensamento musical de outra cultura e de expressá-lo nos termos do etnomusicólogo ou da comunidade científica, então se impõe uma discussão dos problemas epistemológicos levantados quando examinamos a possibilidade de levar efetivamente a cabo uma tal empresa, isto é de conhecer e descrever a música do outro.

Em princípio toda música, como sistema coerente de símbolos, serve perfeitamente para atender a todas as necessidades “musicais”<sup>1</sup> de uma cultura. Embora assim sendo, dentro de uma cultura musical outras culturas musicais são o objeto de rumores e acontece que amiúde até os etnomusicólogos acabam acreditando neles. Tais rumores falam de outras práticas musicais, de escalas incantáveis, de tribos de uma nota só. Quando meu mestre de música indiana dizia que a música ocidental soava cheia de buracos (ele se referia ao que conhecia: música erudita europeia dos séculos XVIII e XIX), ele não estava fazendo etnomusicologia, só difundindo rumores. Mas também existem rumores a respeito da música da própria cultura. Estes estão materializando mitos e não descrevendo conceitos musicais. Mas saber distinguir rumor de “verdade”; esse o trabalho do etnomusicólogo.

A diferença fundamental entre um musicólogo e um etnomusicólogo é que este último tem uma visão intercultural da música. Assim quando os especialistas Xavantes rejeitam novos cantos compostos pelos jovens por ocasião de um ritual de iniciação (Aytái 1985), é possível que estejam fazendo musicologia mas estão longe de praticar uma etnomusicologia a menos que produzam um discurso sobre as atividades musicais de uma etnia vizinha.

Pode acontecer que certas culturas não sejam totalmente traduzíveis a outras mas elas são efetivamente acessíveis para quem está disposto a fazer um esforço de compreensão. Mas a boa vontade não basta e simpatia por uma cultura se bem que necessária, não é garantia de uma descrição fiel dela.

<sup>1</sup>Nuançamos o termo música com plena consciência que os campos semânticos dos termos utilizados para descrever o comportamento musical em culturas diferentes não coincidem.

A etnomusicologia só existe porque existem músicos e não Música. Se houvesse só Música não haveria lugar onde se posicionar para poder vê-la; somos como o peixe que não pode ver a água ou mesmo saber que ela existe. Para que possamos experimentar uma música como música e como cultura, (as culture) e para que toda descrição seja realizável um distanciamento dela deve ser possível; não existe lugar fora da música para observá-la senão em outras culturas e com nossa própria bagagem musical.

Minha posição não é de um extremo relativismo; certos universais existem e é perigoso deixar essa posição. Concordamos com Geertz quando ele diz que:

Afastar-se com um passo de gigante da visão uniformitaria da natureza humana, no que concerne ao estudo do homem, é deixar o Paraíso. Acariciar a idéia de que a diversidade de costumes através do tempo e do espaço não é só uma questão de garbo e de aparência... é cultivar a idéia de que a humanidade é multipla tanto em essência como em expressão. (1973:36)

A despeito disso há certas barreiras conceptuais que parecem intransponíveis. Essas barreiras e as diferenças entre duas músicas não residem só em questões técnicas (que certamente devem ser descritas) mas também nas noções cognitivas dos músicos que praticam essas duas culturas. Se toda música toma sua relevância, no concerto das culturas, em relação às outras, então o estudo da(s) música(s) do(s) outro(s) requer que não reduzamos as diferenças entre elas a meras semelhanças banais, mas devemos situá-las à parte como manifestações igualmente significativas e constituindo um sistema integrado de diferenças.

As músicas se interpenetram simbolicamente e certos modelos abstratos são transponíveis. Mas eu acredito que não há relação absoluta entre modelo mental e representação musical concreta através de culturas. Um mesmo modelo mental (estético) pode dar lugar a realizações musicais totalmente diferentes ou pelo menos irreconhecíveis no processo de transculturação.

A capacidade de compreender e de interpretar traços significativos da cultura do outro é uma das contribuições básicas da antropologia moderna e portanto a etnomusicologia não pode deixar de levar em conta essas aquisições. Cada vez que tentamos compreender e/ou interpretar uma cultura em sua totalidade (ou certos traços dela: o comportamento musical em nosso caso) estamos irrevogavelmente obrigados a contextualizar toda afirmação concernente a essa cultura.

As distinções, contrastes e discriminações que são considerados como verdadeiros, reais e significativos pelos participantes de um sistema cultural são o objeto de nossas pesquisas. Isso seria o que classicamente é considerado como êmico. Hesitamos utilizar esse termo por estar já desgastado e ter sido sujeito a muitos maus tratos da parte de inúmeros autores nas ciências humanas ainda que permaneça como uma ferramenta conceptual inestimável. Examinemos esses conceitos assim como outras noções a eles relacionadas.

Já nos anos vinte Malinowsky anunciava que era importante “apreender o ponto de vista do nativo” (1922). Os linguistas se serviram do termo pela primeira vez; sua formulação data dos anos cinquenta por Pike (1954) que estendeu a significação a outros traços culturais. Mais tarde Harris (1968) aplicou o conceito à teoria antropológica.

A questão da objetividade vs. subjetividade na coleta de dados fica ainda uma questão controvertida; dizer simplesmente que êmico equivale a subjetivo e ético a objetivo é um erro grave. A mesma operação de coleta de dados pode ser levada a cabo objetiva ou subjetivamente; o único critério para julgar a “objetividade” ou não deve ser que as operações de coleta satisfaçam certos critérios epistemológicos da objetividade. Segundo Pike, só observadores treinados em certos critérios científicos poderão efetivamente realizar uma investigação objetiva. Da mesma maneira nem sempre um participante da cultura poderá expressar o que sabe objetivamente. Pike (1990) cita Polanyi (1962<sup>9</sup> p. 88) dizendo:

I cannot say clearly how I ride a bicycle... (for I don't know it clearly), yet this will not prevent me from saying that I know how to ride a bicycle... For I know that I know perfectly well how to do such things, though I know the particular of what I know only in an instrumental manner and am focally quite ignorant of them; so that I may say that I know these matters even I cannot tell clearly, or hardly at all, what it is that I know.

Não posso dizer claramente como é que ando numa bicicleta... (porque não o sei claramente) embora isso não me impede de dizer que sei como dirigir uma bicicleta... Porque sei que conheço perfeitamente bem como fazer tais coisas embora eu conheça os detalhes do que sei só de uma maneira instrumental e que seja ignorante desses detalhes. Então poderei dizer que conheço isso embora não possa dizer claramente ou apenas que é o que sei.

Da mesma maneira diz Pike a pessoa monolíngue e monocultural (e eu acrescentaria monomusical) sabe falar a sua língua (ou comportar-se musicalmente na sua cultura) sem saber como analisá-la ou verbalizá-la. Mas essa pessoa pode ser treinada a utilizar procedimentos científicos para estudar outra língua (outra música).

A necessidade de conceitos para lidar com nosso tema e com os outros se manifesta quando vemos que varios autores elaboraram toda classe de noções associadas; falou-se de intenção e ação, de dados cognitivos e dados operacionais, de competência/performance, de mental/comportamental, do conhecido e do operacional (Rappaport: 1984 pp. 236-237), subjetivo/objetivo, visto do interior/visto do exterior, participante/observador, sistemas nativos/sistemas analíticos, perto/longe da experiência, histórico (diacrônico) êmico (sincrônico). Acima de tudo isso Levi-Strauss diz: “a natureza das coisas é êmica, não ética” (1972: p. 13) mas devemos conceder que alhures no mesmo artigo (p. 20-23) ele argumenta que êmico deveria ser chamado de ético e ético êmico (sic!).

Poderíamos definir o êmico como algo que é uma unidade significativa que funciona contrastando-se com outros traços numa língua, num sistema musical ou outro sistema de comportamento. E o ético como os dados não elaborados de um sistema funcional sem considerar esses dados como unidades significativas no sistema.

Harris (1990) diz que uma afirmação êmica será considerada errada se ficar provado que contradiz as estimativas presupostos cognitivas pelas quais um participante da cultura em questão julga que uma unidade êmica é relevante, significativa ou de alguma outra maneira apropriada. Ele diz também que uma afirmação ética depende de distinções julgadas como apropriadas pela comunidade científica e não pode ser considerada falsa se não está de acordo com as noções do que é significativo para um nativo da cultura.

Consideramos os dados cognitivos obtidos diretamente da prática do executante tais como eles têm sido obtidos com o método desenvolvido por Arom (1975, 1989) e também testado e utilizado por outros (Dehoux: comunicação no presente volume). Eles são êmicos por representar a prática dos músicos e portanto, segundo os proponentes do método, são legitimados ao mesmo tempo pelo fato de representar padrões mentais partilhados culturalmente por um grupo e extraídos por um método que supõe não introduzir o êmico do observador. Mas eles pretendem ser éticos, isto é pretendem descrever objetivamente dados cognitivos. O interessante dessa metodologia é que se ela é simplesmente aplicável, parece cumprir as duas condições necessárias de validade epistemológica: ser êmicas e éticas ao mesmo tempo.

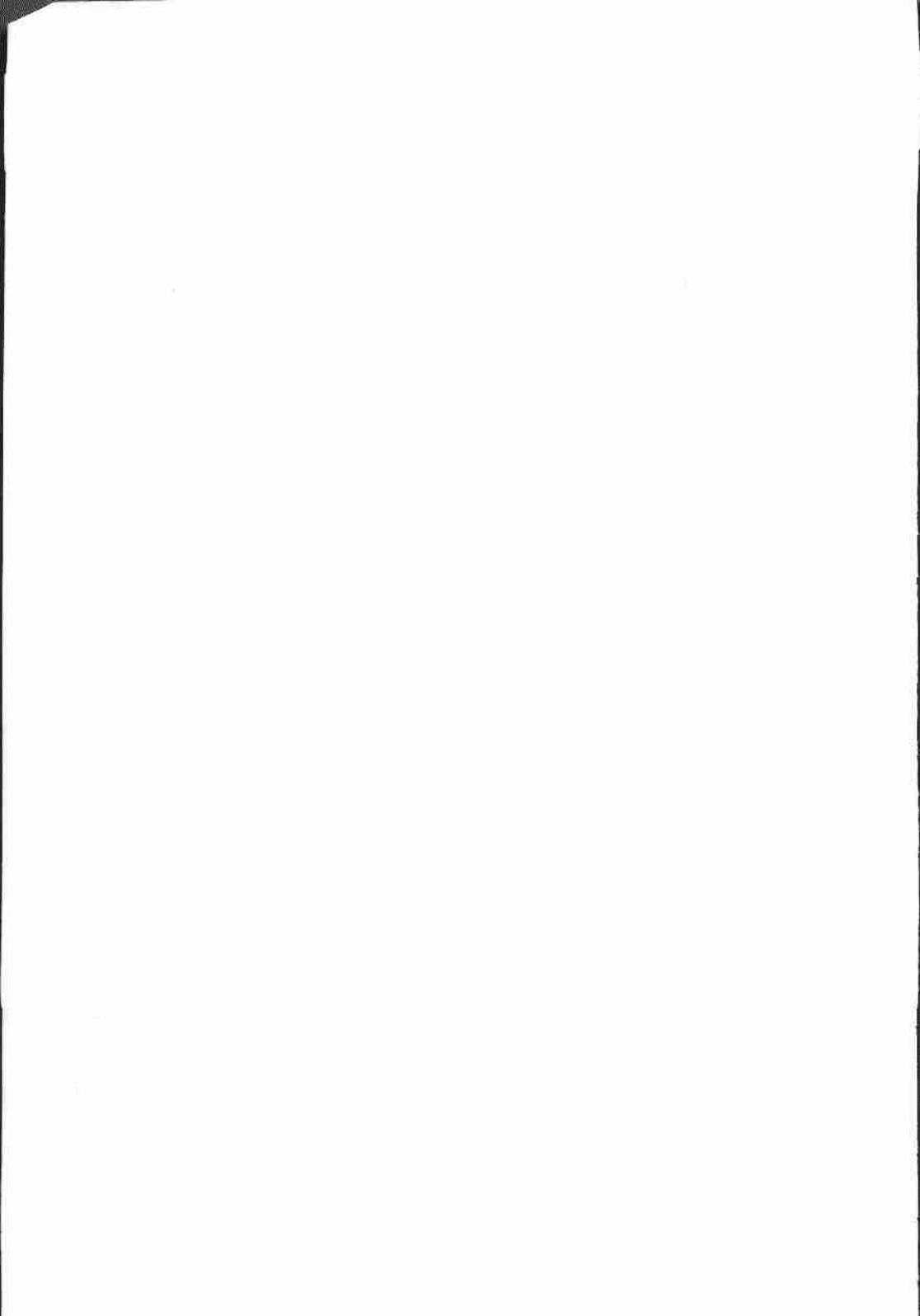
Poderia haver objeção ao fato de que esses dados cognitivos não têm sido obtidos através de uma verbalização do portador da cultura mas sabemos que as unidades êmicas podem ser inconscientes e não verbalizadas. De fato na análise do comportamento musical o observador tem amiúde que suscitar por varios métodos esses dados.

Voltando ao tema dos rumores, eles são essencialmente êmicos; antropológicamente materializam mitos na propria cultura e difundem crenças, não descrevem fatos acerca das músicas do outro. Temos com essa metodologia agora uma estratégia de defesa contra os rumores, sejam eles da nossa cultura ou de outras.

## REFERÊNCIAS

- Aytai, D. *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo: Univ. de São Paulo, 1985.
- Geertz, C. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Harris, M. *The rise of anthropological theory*. New York: Crowell, 1968.

- Headland, T., Pike K., Harris, M. *Emics and etics: The insider/outsider debate*. Newbury Perk, CA: Sage, 1990.
- Malinowski, A. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge, 1922.
- Levi-Strauss, C. Structuralism and ecology. *Social Science Information*, 1972: 12, 7-23.
- Pike, K. *Language in Relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. Glendale: Summer Institute of Linguistics, 1954.



## Repertórios Tradicionais e as Articulações da Indústria Cultural: Quem Ganha? Quem Perde?

*Kilza Setti*

### INTRODUÇÃO

#### A REPRODUÇÃO DA VOZ. DEPOIMENTO. NOTÍCIAS.

##### 1 - Depoimento:

“... eu pensei; aquelas eram minhas vozes, eu conheci logo. Vai ver que foi quando eu estava cantando e a onda do rádio passou no ar e levou minhas vozes e agora saiu aí no rádio de novo”.

(depoimento de uma cantadora, ao afirmar que reconheceu sua voz num programa radiofônico).

##### 2 - Notícia:

Iosif, Stoia (Gik-a-Skridon)

60a.

Instr:

cours primaire, complété par de longs efforts d'autodidacte.

Dépl:

trois séjours prolongés aux U.S.A., d'où il est rentré, la dernière fois, après la guerre de 1914-1918.

N'a pas voulu chanter devant le phonographe, de peur que sa voix ne subsistât après sa mort. A composé divers poèmes, entre autres, au début de la guerre, une lettre philosophique à ses “frères” d'Europe (Brailoiu, 1960:21).

### 3 - Notícia

Os índios **Mbyá-Guarani** começam a reagir com veemência contra a presença de equipamentos de gravação durante a cerimônia sagrada do **Nhemongara'í** (permitidos em algumas aldeias até janeiro de 1991). Receiam castigos do **Nhanderu** por revelarem seus **poráhey** aos juruá-homens brancos (Conforme relato do cacique **Cambá** e da índia **Kerexu**, das aldeias Morro da Saudade e Jaraguá (S.P.)

Nos tres casos (a cantadora caiçara, o músico rumeno, o cacique/pajé Guarani) está implícita uma relação que ultrapassa o mundo real para penetrar no mundo mágico - a voz, quase num sentido da "orenda" dos iroqueses (Mauss, 1968:106-107). Também nos tres casos não há sinais de curiosidade dos músicos sobre uma possível comercialização de suas vozes.

## CULTURA. INDÚSTRIA. INDÚSTRIA CULTURAL.

Procurando atender aos objetivos desta conferência, cuja função principal é a introdução do assunto a ser discutido hoje pela sub-área de Etnomusicologia, pretendo, sem perder de vista o **tema central** do Simpósio, levantar questões contidas no próprio enunciado do nosso tema específico, algumas das quais terão talvez sido já trabalhadas nos debates anteriores. Idéias e hipóteses aqui propostas estarão de algum modo relacionadas ao tema central e anguladas pela perspectiva da Etnomusicologia, supondo-se que um tratamento mais aprofundado venha no decorrer das comunicações que se seguirem.

Ao se pretender tratar das articulações da indústria cultural diante dos repertórios tradicionais, é inevitável que se retomem expressões e conceitos antes já discutidos, e que se fixe, ao menos como hipótese, o que se poderia entender por cultura, no seu sentido mais amplo e flexível, bem como as transformações a ela destinados, não só no que diz respeito à idéia das dinâmicas culturais, mas também quanto a desdobramentos e imposições determinados pelo que, a partir de Adorno e Horkheimer ficou conhecido por indústria cultural.

Quando se fala numa cadeia de hipóteses sobre o que se entende por cultura, não se pretende com isso entrar pelo perigoso terreno de sua definição. As inúmeras versões recolhidas por antropólogos e sociólogos desde o século passado, mostram a complexidade desse fato social, amplo demais para estar contido no limite das palavras.

Além dos conceitos de cultura e de indústria cultural, não se pode prescindir de um exame do ato da criação, que, em qualquer esfera das artes estará envolvido, com muita probabilidade, nos processos subsequentes da mediação/avaliação pelo grupo de consumo, e da divulgação/circulação do produto.

Tal como tem sido apreendido atualmente, o conceito de indústria cultural supõe a articulação dos meios disponíveis da indústria e da tecnologia<sup>1</sup>, utilizados para a reprodução, canalização e distribuição dos produtos culturais, por recursos de alta definição que desencadeiam, pelo aparato tecnológico, grande capacidade inibidora da formação de autonomia e consciência individual, facilitando desse modo a observação das ideologias implícitas na própria indústria cultural, (Adorno, in: Cohn, 1987:292-295).

A associação das palavras cultura-indústria-tecnologia decorre das progressivas forças que as vêm envolvendo numa natureza que cada vez mais se pretende única. Seria conveniente, porém, antes uma associação da cultura com a técnica, da arte com a técnica, no sentido proposto por Adorno, ou seja, "técnica vinculada à organização do próprio objeto, à sua lógica interna"<sup>2</sup>. Para Adorno "os interesses econômicos do capitalismo avançado são promovidos mediante a substituição da 'técnica' produtiva individual pela tecnologia reprodutora". (Jay, 1988:113).

Ao comentar o avanço progressivo da tecnologia, Alain Finkielkraut, em recente entrevista, referiu-se ao desgaste da palavra cultura: "O termo cultura tornou-se totalmente comprometido(...) Ou seja, o momento da cultura de massas difundida com critérios industriais e normas de produção passa a representar a cultura. Já que, diz a tecnologia, tudo é cultura, então nossas produções são evidentemente culturais (...) A referência à cultura é constante, mas seu conteúdo desapareceu, foi absorvido, congelado pela tecnologia"<sup>3</sup>. O entrevistado transmite inquietação ao reconhecer que a tecnologia está substituindo a cultura, com o conhecimento e mesmo, apoio da Intelligentsia e das elites universitárias, que preparam-se para responder aos desafios do ano 2.000 dentro da ótica redutora da mídia. Para ele "o poder da mídia não tem contrapoder. A ocidentalização do mundo contemporâneo se faz sob o signo da tecnicidade e não da cultura"<sup>4</sup>. Parecem confundir-se desse modo as naturezas da cultura e da indústria.

Com relação à desvalorização ou enfraquecimento da cultura enquanto construção do desenvolvimento intelectual, artístico ou científico, as visões pessimistas desses pensadores justificam-se pelo fato da extraordinária e progressiva expansão da cultura audiovisual do aqui/agora, que permeia os veículos de comunicação. Afinal, é mais prático assistir o jornal televisivo do que ler páginas sobre os mesmos assuntos.

<sup>1</sup>Entenda-se aqui por tecnologia, não apenas o tratado das artes, ciências e indústrias, mas principalmente o sentido que a palavra vem acumulando e que a relaciona aos empreendimentos mais sofisticados da informática, eletrônica, física nuclear, robótica, etc.

<sup>2</sup>Adorno, T. (Culture Indutry Reconsidered)Apud Jay, M., 1988:113.

<sup>3</sup>O Estado de São Paulo. "A cultura degradada". Finkielkraut, A. Entrevista concedida à Rosa Freire d'Aguiar e Napoleão Saboia. Ano 8,565, 8-6-91:1-2.

<sup>4</sup>Ibid., p. 1-2.

O surgimento de uma indústria do lazer parece ter sido esboçado em épocas anteriores. A necessidade de distração e diversão enquanto garantias de sobrevivência (em oposição à idéia de autodestruição que pudessem acarretar no indivíduo) mereceram atenção nos séculos passados. "É significativo que não poucos conceitos básicos, que nos habituamos a encarar como muito modernos, já emergissem no século XVI: fuga, distração, entretenimento" (Lowenthal, in: Cohn: 1987:298-299).

No que diz respeito ao papel da indústria cultural como celeiro de entretenimentos, e tal como se configura para os consumidores, Adorno é radical em seu diagnóstico: "Mas como a indústria cultural tem educado suas vítimas para evitar-lhes todo esforço no tempo livre que destinam ao consumo dos bens espirituais, elas se aferram com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência" (Adorno, 1974:18). "Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitue a consciência: jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens" (Adorno, in: Cohn, 1987:293).

A expressão indústria cultural comporta múltiplos e imprecisos critérios de interpretação. Dela desprendem-se outras palavras subjacentes (cultura de massa, mídia, etc.). Tomemos aqui seu sentido vulgarizado pelo uso, isto é, o conjunto de possibilidades de reformulação (manipulação) forjado pelas indústrias do disco, do videoclip, da imprensa, do cinema e sobretudo da televisão. As diversas facetas que a compõem, bem como as doutrinações e ideologias contidas em seu bojo tendem a nos levar a um campo especulativo que consiste na corrida das provas cotidianas para verificação do que é que na verdade acontece entre cultura e mídia, entre cultura e indústria cultural, entre o agente de produção e o destino do produto. A qualquer observador, a trajetória dessas articulações pode parecer óbvia e seus resultados visíveis a cada momento. Mas as estratégias camufladas e dispostas em camadas mais profundas das estruturas de dominação, raramente podem ser observadas a olho nu. "A cultura industrializada, lentamente, vai diminuindo as distâncias entre as elites intelectuais e o popular, num esforço dos produtores que buscam formas práticas de atingir vastos segmentos com programações únicas. Ela é dependente do mercado e age acionada por ele e a serviço dele. Os produtores vendem; os consumidores (a serem criados) compram. Uns produzem e outros são produzidos; uns fabricam e outros são fabricados; uns fazem e outros são feitos (...). Há uma ordem essencial: os operários devem trabalhar, a população indistintamente deve consumir o que foi produzido e os produtores devem obter lucros para que possam continuar produzindo cada vez mais. Se a cadeia for quebrada, o sistema desmorona. Há, pois, uma cultura de sustentação (...). A cultura industrializada e de massa — de sustentação — é sólida tanto quanto o próprio sistema e não necessita de um espaço para si, uma casa. Ela está em toda parte, não tem e não precisa de um centro" (Milanesi, 1990: 63-65).

Sem a pretensão de situar estas reflexões no campo da Sociologia da Música, arriscaremos apenas tomar de empréstimo aspectos da abordagem que tem caracterizado essa disciplina, uma vez que analisa **com igual atenção** as diversas categorias de produção musical, numa flexibilidade que permite passar pelos produtos das chamadas "traditional music", "art music", "pop music" e outras, concentrando-se sobretudo no que diz respeito aos efeitos e funções dessas categorias musicais no sentido de influenciar comportamentos, ou, inversamente, verificar os meios pelo quais, comportamentos podem afetar de algum modo as linguagens musicais. De outro lado, quando se trata da criação/consumo, também não se pode perder de vista a questão dos significados, admitindo-se que estes podem contrariar ou ultrapassar as intenções do autor (ou autores, aceitando-se a possibilidade da composição grupal) bem como os limites de capacidade das categorias de consumo em decodificar conteúdos musicais ou mesmo adequá-los à sua própria compreensão<sup>5</sup>. Boulez comenta: "Continuo persuadido de que o autor, por mais perspicaz que seja, não pode conceber as consequências — próximas ou longínquas — do que ele escreveu, e que sua óptica não é forçosamente mais aguda que a do analista (tal como o entendo). Certos procedimentos, resultados, maneiras de inventar, que lhe tinham parecido primordiais quando os descobriu, envelhecerão ou continuarão a ser puramente pessoais; e ele terá considerado como dispensáveis ou como detalhes secundários visões de conjunto que se revelarão, tardiamente, de importância capital. É um grave dano confundir o valor da obra, ou sua novidade imediata, com seu eventual poder de fertilizar" (Boulez, 1972: 15-16). Estes pontos são da maior relevância, sobretudo quando se pensa nas virtuais articulações que se processam, no sentido de programadamente alterar significados, induzir a interpretações, dissolver padrões e impor estereótipos convenientes aos diferentes tipos de dominação. Em música há procedimentos sempre repetidos - verdadeiras "fórmulas de prestigitação" (Jay, 1988: 112), que causam arrebatamento nos grandes auditórios, como por exemplo o clássico recurso da repetição de um refrão cantado ou tocado meio tom acima, criando na platéia, com uma prática vazia de conteúdos, clima apoteótico e de inexplicável sensação de felicidade. A elaboração das grandes estrelas que *surgem do nada*, como que por encanto, e os rituais desenvolvidos no culto às mesmas, dão mostras de uma das formas de artifícios a que Adorno chamou de fetichismo na indústria cultural.

## A CRIAÇÃO MUSICAL E AS ARTICULAÇÕES...

Já se fez referência antes, ao processo integrado, aquele que envolve tres etapas inerentes à criação — vale dizer, virtuais partes e consequências desse processo tripartido: produção, avaliação/mediação e circulação/divulgação das

<sup>5</sup>Boehmer, K. "Sociology of Music". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie ED. Macmillan Publishers, Limited. vol. 17, 1980: 432-439.

artes. No caso da música, embora se possa num primeiro momento avaliar a criação vista de dentro, ou seja, o criador enquanto indivíduo em si mesmo, senhor de suas próprias determinações, é impossível proceder-se a uma análise totalmente despojada nesse sentido, tendo em vista que a construção do “homem só” é uma abstração. A ação criadora, embora introspectiva, será sempre uma resposta aos estímulos do meio e à sociedade que o obriga – “uma combinação entre as habilidades pessoais do compositor e os meios colocados à sua disposição, legados pelo passado” (Jay, 1988: 124). Assim, consideramos meio, o mundo real visível e invisível, enfim, tudo o que cerca o compositor no ato do fazer musical. Ele dispõe de recursos individuais, internos, estocados em seus universos afetivo, cognitivo, intelectual que o capacitam a formalizar uma idéia musical inevitavelmente relacionada às fontes externas. A maneira como ele, “persona”, sinônimo de sua verdadeira natureza (Mauss, 1968: 353-354), reage ao meio e organiza sua criação é que nos interessa.

Uma investigação do ponto de vista antropológico sobre os conceitos de composição, os diferentes modos pelos quais ocorre o ato de compor, ou como é visto o compositor nas diferentes sociedades, nos dá a dimensão da abrangência desses conceitos, que envolvem, desde a crença na inspiração (e sua possível racionalização), bem como as idéias de predestinação, vocação, talento por hereditariedade, composição grupal, “achados” de músicas pré-existentes, necessidade de reciclagem de técnicas e linguagens, etc. Mas, é investigando as **conexões** entre o agente de produção – o compositor – e as fontes de matéria prima da música, que o pesquisador poderá encontrar as mais surpreendentes concepções sobre o processo de composição: estas variam, desde a idéia de que o ato da criação surge apenas sob emoções fortes, até a crença de que a transmissão pode dar-se por “heróis civilizadores”, por elementos da natureza, ou através de fontes sobrenaturais (Merriam, 1971: 180). A idéia de que o ato da composição da-se através do sonho é comum em várias sociedades tribais no Brasil (Aytai, 1985: 23-30), e algumas delas chegam a organizar diferentes classes de músicos, de acordo com a inspiração – músicas recebidas em sonhos – e grau de produção de cantos (Nimuedaju, 1987: 74-80). Isto comporta até a hipótese de uma aproximação com o que se aceitou como inspiração no Romantismo europeu (neste caso, estaríamos lidando com o inconsciente, e na presente discussão não se pretende enveredar pela Psicologia da Música). Movido ou não pelo inconsciente, ao concretizar-se, o processo de composição parece que tem sido entendido como um ato *consciente* e social (Merriam, 1971: 84).

Mas, são as etapas seguintes a esse processo que justificam sua rápida análise aqui, e é nelas que se situa o cerne destas reflexões. Considerando-se que, de acordo com a Sociologia da Música, quando não produzida para consumo, esta última é socialmente irrelevante, temos que, somente com as etapas de avaliação/mediação da-se a intervenção das categorias de consumo – as quais incorporam, complementam, transformam sentidos, assimilam ou rejeitam o produto, completando e fechando de certa forma, o círculo da criação.

Os índios Xavantes têm procedimentos práticos para avaliação e seleção de canções – destinadas ao sucesso (circulação nos repertórios) ou fracasso (esquecimento, desaparecimento) (Aytaí, 1985: 25). As populações de cultura tradicional desenvolvem estratégias para eleger e preservar determinadas formas de seu repertório (Setti, 1985: 114-123). Quanto à música assim chamada de concerto, ou erudita, as relações entre agente de produção e público consumidor são intermediadas por um jogo de circunstâncias que envolve critérios ligados à estética, linguagem, ideologia, escolas, posturas políticas, prestígio, poder empresarial, etc. Mas o que deve ser assinalado, é que o produto dessa categoria musical, embora razoavelmente salvaguardado do conjunto de interesses da indústria cultural, passa por fases periódicas de aceitação, rejeição ou perpetuação, seja por mecanismos consensuais seletivos do estoque musical, seja através de concursos de composição, norteados por critérios de valor previamente estabelecidos para seleção do que se considerem as melhores obras. O destino da produção de música erudita também está de certo modo condicionado a conjunturas diversas, às correntes de influência, ao envelhecimento e renovação de teorias, materiais e linguagens que enformam essa produção – o que afinal ocorre nas artes e ciências em geral.

Na década de 60 tivemos no Brasil concursos da MPB que fixaram o destino de músicos ainda hoje famosos e sustentados pela indústria cultural. Entronizados pelo som e imagem e sedimentados em sua fama, ocupam grandes e repetitivos espaços nos canais da mídia. A avaliação deu-se há trinta anos. Note-se porém que tem ocorrido também uma atitude periódica de reavaliação (provavelmente provocada pelo valor de novidade, tão necessário à indústria da cultura), que leva a retomadas intermitentes de determinados compositores, formas ou repertórios, temporariamente adormecidos. João Gilberto, Betânia, Ellis Regina e outros, retomam Noel Rosa, Adoniram Barbosa, Lupicínio Rodrigues. Chico Buarque reinventa o chorinho. Na Europa, Satie é descoberto e entra em moda. Por aqui, reorganiza-se e divulga-se Ernesto Nazareth. Reestuda-se Henrique Oswald. Mas, parece que em certos setores da produção musical já há mediação entre criação e consumo. Não há tempo. As forças da indústria cultural decidem quem é o que vai ser sucesso. As trilhas sonoras das telenovelas comandam o mercado de discos. Na repetição diária, vulgarizam Villa-Lobos, Chopin, que associados à imagem, são absorvidos pelo telespectador. “Cria-se a ilusão de que os veículos de massa informam de maneira correta e suficiente, bastando ter acesso a eles para estar ‘por dentro’ da vida. A cultura de sustentação é parcialíssima, mas parece ampla e contraditória, é esquelética, mas tem cara obesa” (Milanesi, 1990: 65-66). Os critérios são definidos pela indústria do disco, pelos mecanismos de publicidade e articulações nitidamente mercantilistas. Os antigos concursos da MPB vão sendo substituídos pelas decisões todopoderosas das engrenagens de marketing ou pelas prévias determinações do que deverá ou não ser divulgado. A tendência é de fundirem-se, num só momento, as etapas sucessivas à criação, sem a participação da sociedade. Isto reduz a relação entre os estímulos criadores – partidos da criação – e as respostas dos grupos de consumo.

Há fatos que não podemos ignorar, sob pena de permanecer à margem da realidade social nas questões relacionadas à música, enquanto valor de uso e função na sociedade. Como não se pretende aqui discutir critérios de estética, valor ou qualidade, entrando portanto nesta discussão as **diferentes categorias de produção**, penso poder utilizar exemplos de fatos que cada vez mais ocupam a atenção da imprensa que, num jogo inverso, simultaneamente estimula os mesmos: após os surtos das bandas brasileiras de rock que frequentaram os palcos de danceterias e vídeos durante a década de 80, carreando para esses eventos grande parte da juventude, surge agora novo surto: o das bandas replicantes – as bandas cover, que desencadeiam apresentações dispendiosas, sendo conseqüentemente muito bem pagas. A função do cover é reproduzir exatamente os grupos matrizes (em geral, ingleses). Grupos brasileiros como o “Rock Memory”, “Gun’s Cover”, “U2 Cover”, “Pink Floyd Cover” reproduzem repertórios, sonoridade, vozes, iluminação, roupas, gestos, decalcando os grupos matrizes, e as apresentações exigem toneladas de equipamentos de ponta. Neste ano de 91, tais grupos ganharam apresentações paralelas ao Festival de Inverno de Campos do Jordão, com o festival “Rock nas Montanhas”. “O cover atinge o público com mais facilidade (...) A platéia já sabe o que vai ouvir e não corre o risco de perder o dinheiro do ingresso”<sup>6</sup>. Estamos assim diante da repetição, com a invalidade total do processo de criação e de seu repasse à etapa da avaliação. Não há porque produzir, não há o que avaliar. As engrenagens publicitárias se encarregam da venda do produto. Este sai em cópias fiéis das matrizes geradoras anteriores, diretamente para o público. Com este fato, parece que chegamos a um ponto insuportável da intervenção do que se entende por indústria cultural, numa de suas facetas mais ousadas.

Esta acomodação do público jovem urbano que por conforto descarta o novo, acolchoando-se no já conhecido e consagrado, não nos deve enganosamente remeter ao que ocorre nas culturas de tradição oral que, preferencialmente, cultivam repertórios centenários. Neste caso, não é a acomodação que impulsiona a continuidade, mas uma forte coesão grupal, que vêm nos repertórios tradicionais, a sustentação de sua identidade étnica e cultural, dos sistemas religiosos, das representações coletivas e organização social, sustentação que tem na música um elemento vital de apoio a ser preservado.

## REPERTÓRIOS TRADICIONAIS E AS ARTICULAÇÕES DA INDÚSTRIA CULTURAL

Até aqui estivemos lidando com categorias musicais que, de uma forma ou de outra, estão sob o controle dos seus agentes de produção e que dispõem de legislação sobre os direitos de seus repertórios. Ao tratar da categoria de música

<sup>6</sup> Declaração de Pablo Fantoni, do U2 Cover.; “O Estado de São Paulo. Caderno 2, São Paulo, 26-5-91:1

tradicional ou de tradição oral, a questão de autoria e direitos de reprodução sobre os repertórios permanece sem respostas. Em geral, entre as populações de cultura tradicional as idéias de autoria ou de posse de uma peça ou repertório musical são vagas ou não estão na esfera de preocupações dos músicos ou da comunidade como um todo.

Surpreendentemente, um comportamento inverso revelou-se entre os índios **Kuikuro** do Mato Grosso, que não criam, mas apropriam-se das canções dos **Tchukahamae**, tornando-se proprietários dessas canções e organizados em classes de especialistas cerimoniais, usam-nas como bens no mercado de trocas, definindo sentido altamente empresarial (Dole, 1956).

Nas comunidades tradicionais, nossa experiência tem mostrado que não há nenhum tipo de indagação sobre direitos de propriedade ou autoria dos repertórios, embora isoladamente haja indivíduos que sentem a responsabilidade e predestinação do ato de inventar, atribuindo-se mesmo algumas autorias. Mas geralmente os repertórios são vistos como acervo coletivo, de tempos imemoriáveis, o qual todos podem utilizar e devem sobretudo conservar. A relação com a música assemelha-se à relação com a terra: um bem comum. Admite-se também a composição grupal, embora nas sociedades complexas esta seja vista com reservas. Brailoiu lembra que o ocidente erudito tem uma concepção limitada da criação artística, de sua natureza e de seus fins, por isso lhe parece estranha a hipótese de um ato criador coletivo. Além disso, as leis da originalidade e da reprodução escrita são próprias da Europa; as altas culturas asiáticas as ignoraram sempre. As culturas de transmissão oral, diz ele, pertencem a um tipo de civilização voltada à cultura de seus ancestrais (Brailoiu, 1959:83-93).

Em estudo sobre sociedades tradicionais no Brasil, Antonio Candido assinala: "Tendo conseguido elaborar formas de equilíbrio ecológico e social, o caipira se apegou a elas como expressão de sua própria razão de ser, enquanto tipo de cultura e sociabilidade, daí o atraso que feriu a atenção de Saint-Hilaire e criou tantos estereótipos, fixados sinteticamente de maneira injusta, brilhante e caricatural, no Jeca Tatu de Monteiro Lobato (...) A cultura caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. Daí o fato de encontrarmos nela uma continuidade impressionante, uma sobrevivência das formas essenciais, sob transformações de superfície, que não atingem o cerne senão quando a árvore já foi derrubada – e o caipira deixou de o ser" (Candido, 1971:82-83).

O empenho na preservação do patrimônio de música tradicional é de tal ordem que resulta no sentido contrário ao de sua renovação. Importa menos renovar do que conservar. A prática musical consiste na continuidade de padrões – recortes de um fazer musical ancestral – não considerados relíquias (ou sobrevivências, no sentido tyloriano), mas revigorados a cada nova performance, consolidando as regras de solidariedade, organização religiosa e cooperativismo, portanto, com função bem definida na vida do grupo (Setti, 1985: 114-123).

A história e o perfil dos repertórios tradicionais no Brasil têm sido elaborados por especialistas, em etapas descontínuas e com diferentes enfoques teórico-metodológicos, de modo que possibilitam apenas visões parciais do todo. Da mesma forma, um estudo de como esses repertórios vêm sendo utilizados para diferentes fins, ainda não foi realizado na totalidade. Há sintomas de sua utilização nas mais diversas situações que podem envolver o poder constituído, a Igreja, grupos teatrais, festivais, arranjos orquestrais, circos, etc. Há casos de uso sutil que se processa por meio de barganhas e acertos que nem sempre podem ser detectados num exame superficial.

De outro lado, não se perdeu de vista que as culturas ditas tradicionais sustentam incorporações anteriores de padrões eruditos, visíveis na poética, no teatro, nas representações dramáticas, na linguagem, na música.

Sem esquecer que compositores, em ação individual ou isolada, têm utilizado formas, gêneros, matrizes melódicas e rítmicas retiradas dos cancioneiros tradicionais, tomemos aqui para exemplo, uma vertente que vem sendo canalizada para um setor milionário da indústria cultural: a música sertaneja, mais recentemente, sertaneja-country. Parece centrar-se nesse gênero a mais evidente prova de apropriação de música tradicional para fins puramente mercantilistas – uma vez que hoje está associada à indústria de rodeios, grifes de moda caríssimas, exposições e feiras agropecuárias, etc. Há quase duas décadas o fato vem sendo analisado por sociólogos, não no sentido estrito da análise da matéria musical em si mesma, mas sobretudo no sentido de uma sociologia das relações sociais que têm a música como instrumento: de mediação ou como resultado, e nesse caso, a música é tomada no seu sentido lato, ou seja, incluindo os textos nela contidos, o universo que verbaliza cantando e o universo que a utiliza como parte de apoio em determinadas relações sociais (Martins, 1975: 103).

Se tomarmos as modas de viola do Brasil sudeste, centro oeste, sudoeste (Minas, Goiás, Mato Grosso, São Paulo, Paraná) e as confrontarmos com as gravações das atuais duplas sertanejas, verificamos que aquelas foram tomadas inicialmente como matrizes e passaram por sucessivas metamorfoses, resultando em produto idealizado e comprometido com um conjunto de estereótipos que tem em determinados segmentos da sociedade, seu alvo certo, mas que curiosamente, vem atingindo hoje até a classe média alta. A “countryzação”, via massmídia está chegando às elites. O “São Paulo Country Festival”, em janeiro de 91 e o “Country In Rio”, em julho de 91, atestam a realidade.

Na moda sertaneja, o conteúdo dos textos tem funções impostas pela própria indústria do disco que fixa as condições de produção e uso da música. Frequentemente há referências ao mundo rural, porém filtrado de forma diferente daquele mundo rural do caipira. As articulações da indústria cultural tendem a gerar e gerarem mesmo um empobrecimento na qualidade texto-música.

Referindo-se à frequente adoção de formas da música caipira (cururu, cana-verde, cateretê, folia de reis, recortado, e outras) pela música sertaneja, Souza Martins supõe que as diferenças entre elas incidem menos sobre a música estrito senso: "São os outros componentes das situações nas quais se insere a atividade musical que, por serem substancialmente diferentes num e noutra caso, denotam a significação de cada uma" (Martins, 1975: 105). Discordamos da idéia de que as diferenças se situem menos sobre a música estrito senso. Na verdade os repertórios caipiras diferem em todos os aspectos dos repertórios sertanejos. Houve apenas um único momento inicial de identificação entre uns e outros: o momento em que os primeiros serviram de modelos a serem industrializados para gerar os segundos. Tudo o mais se diluiu: o motivo, a função, os textos. No que diz respeito à matéria musical em si mesma, e considerando ainda, como lembra Martins, que formas tradicionais da música caipira são transplantadas para a construção da música sertaneja (o que aliás, já não vem ocorrendo), vemos que o tratamento dado aos textos, à voz, ao instrumental, foi comprometido a ponto de resultar em estilos musicais absolutamente incompatíveis. Isto não impede, porém, que o público rural dos programas sertanejos seja o próprio público de cultura caipira, uma vez que para este não há alternativas, já que sua música foi carregada de estereótipos que a indústria cultural sempre procurou descartar. Essa música não tem lugar nas emissoras de rádio e televisão. Caracteriza-se por peças longas, de cunho narrativo, aparentemente repetitivas e monótonas<sup>7</sup> que excluem, por princípio a possibilidade de serem comercializadas tal como são produzidas. Isto as distingue das sertanejas, cujas modas atingem de 3 a 5 minutos, e atendem a imposições das gravadoras, seja na duração, na formação instrumental, no conteúdo dos textos. A música é construída sob determinados padrões, que visam eliminar o sabor de rusticidade do acompanhamento das violas caipiras ponteadas, substituídas por violas maiores, com diferente sonoridade, ou por violão — acrescentados outros instrumentos como acordeons, pistões, harpa paraguaia e outras formações instrumentais, além do tratamento eletrônico e sintetizadores mais recentemente somados ao estilo country americano.

Entre a música original caipira e a sertaneja há diferenças que antes as distanciam do que as aproximam. A primeira, é parte essencial da vida, no acompanhamento do trabalho, celebrações sagradas, lazer. Desdobra-se em sentidos para a comunidade que a produz: texto e música relacionam-se com o mundo caipira; Ela "é meio, enquanto que a música sertaneja é o fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo" (Martins, 1975: 113).

Os repertórios sertanejos cruzam todo o Brasil com os caminhoneiros, permeiam as indústrias do rádio, do disco, animam shows, restaurantes, e sobretudo televisão, onde duplas hoje famosas cobram cachês altíssimos e são disputadas em programas de grande audiência e filmes.

<sup>7</sup>Nas décadas de 60 e 70 gravei, em comunidades rurais e litorâneas do estado de São Paulo, modas de viola e outras peças, com duração aproximada de 20 a 30 minutos cada peça.

A música dos repertórios caipiras situa-se no mundo resignado dos que vivem os "mínimos vitais". Sua melancolia só pode ser sentida quando se acompanha a história remanescente do bandeirismo e do tropeirismo, ou se partilha do convívio das comunidades rurais. Em sua trajetória para os centros urbanos, ela se transforma em música sertaneja, e preenche os escassos momentos do trabalhador migradosobrevive marginalizado nas grandes cidades. A um só tempo como seu objeto de uso e usando-o como objeto.

## A REPRODUÇÃO DA VOZ: QUEM GANHA? QUEM PERDE?

Desenhadas as linhas dos repertórios tradicionais e a vulnerabilidade desses diante das articulações da indústria cultural, passemos à posição do etnomusicólogo, ao qual se colocam problemas de decisão e escolha de condutas convenientes a serem adotadas nas situações de pesquisa.

As dúvidas surgem com as perguntas: para que recolhemos documentos musicais? o que andamos buscando? A história da Etnomusicologia tem mostrado seus objetivos e fins científicos, bem como tem sido clara a proposta de organização de centros de documentação e arquivo musical por pesquisadores e cientistas. Na Europa, Estados Unidos e em alguns países africanos e asiáticos, instituições de prestígio estão direcionadas para a recolha e arquivo dos repertórios tradicionais no mundo. Alguns existem com vida autônoma, desvinculados de instituições de apoio, como os Arquivos Sonoros Portugueses (Michel Giacometti). No Brasil ocorreram recolhas periódicas mas nem sempre sistemáticas (Missão de Pesquisas Folclóricas, Discoteca Pública Municipal de São Paulo, em 1937; arquivos estaduais; a nível federal, as coleções: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro (CDFB, MEC, FUNARTE, INF). A música indígena em grande parte está retida em arquivos particulares.

Mas, além dos objetivos científicos, que outras finalidades poderíamos atribuir aos arquivos musicais? a que servem os acervos e qual o retorno aos grupos de produção?

Nos últimos três anos, muitos pontos vêm sendo discutidos sobre a utilização dos repertórios tradicionais e de música tribal e o papel que os arquivos podem desempenhar na salvaguarda desses repertórios. Elaboram-se metodologias (Baumann, 1989: 80-113). Indaga-se sobre o papel e a eficácia dos arquivos, ao tempo de uma Etnomusicologia em mudança, e sublinha-se que o processo do arquivo inicia-se no campo (Seeger, 1986: 261-276). Discute-se a ética que deve permear as políticas de recolha e guarda da documentação musical (SEM Newsletter, 21(4), 1987: 10). Aliás, a questão da ética parece constituir-se num dos pontos cruciais, sobretudo quando se interroga de que forma esse material poderia ser devolvido às categorias de produção, sejam elas das sociedades tribais, sejam das sociedades de cultura tradicional. Quem são os verdadeiros herdeiros desses patrimônios: a

comunidade científica dos centros urbanos? os museus e arquivos? as empresas gravadoras? as coleções particulares? os próprios descendentes dos grupos que atuaram nas gravações e vídeos?

Atenção tem sido dada também ao papel da música nos movimentos de revitalização nativista. O 35o encontro anual da Society for Ethnomusicology em 1990 na Califórnia, dedicou algumas sessões à questão dos revivals (SEM Newsletter, Bloomington, 24(2) 1990:5). A experiência vivida em comunidades onde trabalhei mostrou que há interesse dos músicos e de seus descendentes, no acesso à documentação. Nessas comunidades é raro que alguém disponha de equipamentos de gravação; os músicos são assim dependentes da disponibilidade do pesquisador em fazê-los ouvir sua voz, uma única vez, já que alguns casos, este nem retorna àquelas comunidades. Com alguma frequência, repertórios e prática instrumental são mantidos em estado de latência e após audições de suas músicas, gravadas em décadas anteriores, há mobilização no sentido de reorganizarem-se, com a participação dos jovens e há recrudescimentos da prática musical. Uma política de relacionar a comunidade ao seu meio, na perspectiva da ecologia cultural talvez seja útil, desde que fossem desenvolvidas estratégias que propiciassem continuidade do estilo de vida, prevendo-se para isso, a preservação do habitat original e conseqüentemente do sistema cultural. Mas verifica-se que tem ocorrido o inverso: as populações rurais do interior e litoral, vêm sofrendo pressões das políticas de urbanização, exploração do solo, mudanças na ocupação da terra, instalação de complexos turísticos, que provocam êxodos contínuos e que as têm caracterizado como populações sem territorialidade definida, em constante estado de ambulância (Setti, 1985). É possível pensar-se que futuras gerações dessas comunidades poderão participar da organização de seus próprios arquivos musicais?

Restam dúvidas ainda sobre as práticas de registro e recolha a serem adotadas. Há fotos clássicas de Bartók orientando gravações junto aos camponeses húngaros e eslovacos, enfileirados disciplinadamente diante do fonógrafo. Mas as coisas vêm mudando. Os métodos da antropologia visual tornam-se cada vez mais inseparáveis na pesquisa em Etnomusicologia: filme, vídeo, gravadores de alta precisão (Elschek, Oskar, 1989). A informática não pode ser dispensada na análise dos dados. A mídia eletrônica tem sido vista com otimismo na divulgação da música tradicional (Blaukopf, 1990). De outro lado, tem-se recomendado a prática dos registros por membros do próprio grupo estudado (Baumann, 1989). A preocupação com a questão do direito sobre os repertórios tradicionais teve na Argentina iniciativas pioneiras (Blaukopf, 1990: 128) e transpareceu recentemente com a distribuição do questionário do ICTM sobre a situação desses repertórios no mundo<sup>8</sup>. Políticas de salvaguarda têm sido esboçadas e despontam sugestões para uma legislação dos direitos de autoria,

<sup>8</sup>The ICTM Commission in Copyright and Ownership in Tradition Music and Dance (Krister Malm).

que prevêem criação de fundos e taxação pelo uso de obras de domínio público, nos veículos de rádio, televisão e filme, a exemplo do modelo austríaco ou do suéco, que recolhe pagamentos voluntários pelo uso da música tradicional (Blaukopf, 1990: 125-133). O Primeiro Mundo empenhado em dar a Cesar o que é de Cesar.

Mas o que permanece ainda é o dilema de como posicionar-se diante de comunidades que vivem situações heroicas de convivência e sobrevivência, após contatos centenários com a sociedade global, e confrontos de tal ordem, que estabeleceram conflitos e geraram padrões de miséria a níveis indescritíveis.

Notícias recentes nos dão conta de que 30 índios **Mbyá-Guarani** da aldeia “Morro da Saudade” em São Paulo se farão passar por índios **Aymoré** como figurantes para as gravações da próxima minissérie “O Guarani” da TV Manchete. Apesar da secular resistência, as lideranças **Guarani** parecem ter cedido à sedução da mídia, talvez na tentativa de atenuar a penúria cada vez mais visível nessa aldeia de Parelheiros.

Finalizando, pergunto: como chegar com uma câmara de vídeo diante de grupos que julgam, sobretudo, que o pesquisador está desvendando seu mundo mítico, revelando e tornando público seu canto sagrado – caminho único para alcançar a “Terra sem Males”?

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W.

*FILOSOFIA DA NOVA MÚSICA*. São Paulo, Perspectiva, 1974. Estudos, 26

“A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel. (org.). *COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL*. São Paulo, T.A, Queiroz, Editor, 1987: 287-295

AYTAI, Desidério

*O MUNDO SONORO DO XAVANTE*. Coleção Museu Paulista. São Paulo, 1985. *ETNOLOGIA* 5

BAUMANN, Max peter

“The musical performing group: musical norms, tradition and identity”. *THE WORLD OF MUSIC*, Wilhelmshaven, 34 (2) 1989:80-113

BLAUKOPF, Kurt

“Legal policies for the safeguarding of traditional music: are they Utopian?” *THE WORLD OF MUSIC*, 32(1) 1990: 125-133

BOEHMER, Konrad

"Sociology of Music". In: *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. London, Stanley Sadie Ed. Macmillan Publishers, Limited, vol. 17, 1980: 432-439

BOSI, Ecléia

*CULTURA DE MASSA E CULTURA POPULAR - leituras operárias*. Petrópolis, Editora Vozes, 1972

BOULEZ, Pierre

*A MÚSICA HOJE*. São Paulo, Perspectiva, 1972. Debates, 55

BRAILOIU, Constantin

"Réflexions sur la composition musicale collective". *DIOGENE*, 25. Paris Gallimard, 1959: 137-147

*VIE MUSICALE D'UN VILLAGE. Recherches sur le répertoire de Dragus (Roumanie) 1929-1932*. Institut Universitaire Roumain Charles Ier. Paris, 1960.

BRITTO, Luiz Navarro de

"A estrutura do poder". *UNIVERSITAS*. Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia, 1, set/dez, 1968:31-45

CALDAS, Waldenyr

*ACORDE NA AURORA; música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo, Nacional, 1977

CANDIDO, Antonio

*OS PARCEIROS DO RIO BONITO; estudo do caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Duas Cidades, 1971

*LITERATURA E SOCIEDADE; estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Nacional, 1976. Biblioteca Universitária, série 2a, Ciências Sociais, 49

CLASTRES, Pierre

*A FALA SAGRADA, Mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas, Papirus, 1990

DOLE, Gertrude E.

"Ownership and exchange among the Kuikuro indians of Mato Grosso". *REVISTA DO MUSEU PAULISTA*; N.S. (10), São Paulo, 1956: 125-133

ELSCHEK, Oskar

"Film and video in ethnomusicological research". *THE WORLD OF MUSIC*,  
Wilhelmshaven, 31 (1)1989:21-37

FERRETE, J.L.

*CAPITÃO FURTADO; viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro, FUNART,  
I.N.M. Divisão de Música Popular, 1985

JAMBEIRO, Othon

"Personalidade básica e cultura de massa". *UNIVERSITAS*. Revista de Cul-  
tura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 18, set/dez, 1977:19-25

JAY, Martin.

*AS IDÉIAS DE ADORNO*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São  
Paulo, 1988. 4. Cultura como manipulação; cultura como redenção, p.  
101-146

LOWENTHAL, Leo

"Perspectivas históricas da cultura popular" In: COHN, Gabriel. (org.) *CO-  
MUNICAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL*. São Paulo, T;A; Queiroz Editor,  
1987: 296-311

MANHEINN, Carl

*SOCIOLOGIA DA CULTURA*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1974 Estudos,  
32

MARTINS, José de Souza

*CAPITALISMO E TRADICIONALISMO*. São Paulo, Pioneira, 1975, (Biblio-  
teca Pioneira de Ciências Sociais. Sociologia)

MAUSS, Marcel

*SOCIOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE*. Paris, Press Universitaires de Fran-  
ce, 1968

MELIÀ, Bartolomeu

"A experiência religiosa Guarani". In: *O ROSTO ÍNDIO DE DEUS*. Tomo 1.  
cap. 5. São Paulo, Vozes, 1989: 293-348. Série 7. Desafios da Religião do Povo.  
Col. Teologia e Libertação.

MERRIAM, Alan

*THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC*. New York, Western University,  
1971

MILANESI, Luis Augusto

*O PARAÍSO VIA EMBRATEL; o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Col. Estudos Brasileiros, 32

*CENTRO DE CULTURA. FORMA E FUNÇÃO.* São Paulo, Hucitec, 1990, Linguagem e Cultura, 19

NIMUENDAJU, Curt

*AS LENDAS DA CRIAÇÃO E DESTRUIÇÃO DO MUNDO COMO FUNDAMENTOS DA RELIGIÃO DOS APAPOCUVA-GUARANI.* São Paulo, Hucitec/Ed. da Universidade de São Paulo, 1987. Col. Ciências Sociais.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de

*O CAMPESINATO BRASILEIRO.* Petrópolis, Vozes. São Paulo, Edusp, 1973. Estudos Brasileiros, 3

RUIZ, Irma

"Aproximation a la relacion canto-poder en el contexto de los procesos iniciaticos de las culturas indigenas del chaco central". *SCRIPTA ETHNOLOGICA*, 5, p.2, Buenos Aires, 1978-79:157-169

SEEGER, Anthony

"The role of sound archives". *ETHNOMUSICOLOGY*. Ann Arbor, 30(2) spring/summer, 1986: 261-276

SETTI, Kilza

"Adifícil recuperação dos repertórios tradicionais". *CADERNO DE MÚSICA*. São Paulo, dez., 15, 1988: 8-9. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

*UBATUBA NOS CANTOS DAS PRAIAS; estudo do caiçara paulista e de sua produção musical.* São Paulo, Ática, 1985, Ensaios, 113

"Notes on caiçara musical tradition: music as the focus of cultural resistance among the fishermen of the coastal region of São Paulo". *THE WORLD OF MUSIC*, Wilhelmshaven, 30 (2), 1988: 3-21. *THE WORLD OF MUSIC*, 30 (3), 1988: 140

SUPICIC, Ivo

"Sociology of Music and Ethnomusicology". *THE WORLD OF MUSIC*. Wilhelmshaven, 29 (1) 1987: 34-42

TEIXEIRA COELHO, José

*O QUE É INDÚSTRIA CULTURAL?* São Paulo, Brasiliense, 1981. Col. Primeiros Passos

VIERTLER, Renate Brigitte

*ECOLOGIA CULTURAL; uma antropologia da mudança.* São Paulo, Ática, 1988. Série princípios

## JORNAIS E PERIÓDICOS

A MISSÃO DAS PESQUISAS FOLCLÓRICAS do Departamento de Cultura. *Centro Cultural São Paulo.* Secretaria Municipal da Cultura. São Paulo, s.d.

"ANGÉLICA vai ser Ceci em 'O Guarani'". *Folha de São Paulo. Ilustrada.* São Paulo, 22 jul. 1991, p. (5)-6

D'AGUIAR, Rosa Freire e SABOIA, Napoleão. "A cultura degradada". (entrevista com Alain Finkielkraut). *O Estado de São Paulo. Cultura.* São Paulo, 565, ano 8, 8 jun. 1991, p. 1-3

FLEURY, Doris. "Assumir o lado caipira. Éta dificuldade..." *Shopping News-City News-Jornal da Semana.* São Paulo, 20 jan. 1991. p. 10-C

FUCUTA, Brenda. "Bandas replicantes criam vida própria". *O Estado de São Paulo. Caderno 2.* São Paulo, 20 mai. 1991, p.1

LEITÃO, Sergio Sá. "Bandas de cover saem do porão e roubam espaço do pop brasileiro". *Folha de São Paulo. Ilustrada.* São Paulo, 19 jun. 1991 (5) p.1

PINTO, Raimundo José. "Índios Caiapó montam circuito de TV com ajuda de suíços". *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 20 jul. 1991, p. 10

"ROCK nas montanhas celebra a onda cover". *Folha de São Paulo. Ilustrada.* São Paulo, 26 jun. 1991, p(5) - 4

SEGALLA, Amauri Barnabé. "O xerox do rock". *Veja S.P.* São Paulo, 15-21 jul. 1991, p. 22-24

SEM NEWSLETTER. Indiana University. Bloomington, 21 (4) 1987

SEM NEWSLETTER. Indiana University. Bloomington, 24 (4) 1990

SOUZA, Jefferson de. "A platéia de Eleazar foi maior que a de Lobão". *O Estado de São Paulo. Caderno 2.* São Paulo, 9 jul. 1991, p. 10

## Os repertórios tradicionais e as articulações da indústria cultural: Quem ganha, quem perde?: O caso da Bahia.

*Frederico Meireles Dantas*

O relacionamento da chamada indústria cultural com os repertórios tradicionais de todo o mundo é um tema muito complexo e sobretudo ativo nessa segunda metade do nosso século, merecendo atenção crescente de estudiosos. Nesse campo torna-se ao nosso ver necessário diferenciar a música organicamente gerada a partir de repertórios tradicionais por grupos sociais em mutação, como os descendentes de migrantes no espaço urbano, daquela que resulta no simples aproveitamento da memória coletiva para fins de lucro. A escolha da Bahia como tema de um estudo idiográfico se deve a dois fatores: O grande movimento de repertório ocorrido aqui nos últimos vinte anos e a nossa própria convivência diária com essa música e com o povo que a produz.

Andando por Salvador, não é difícil observar a predominância da população negra e mulata entre os habitantes. São os descendentes de nações africanas cujos indivíduos foram aprisionados e trazidos, em condições sub-humanas, para servir de mão-de-obra escrava para a economia colonial portuguesa. Eram vendidos em lotes onde se misturavam, propositadamente, um número variado de nações, como forma de, dificultando a comunicação entre eles, prevenir revoltas organizadas. Nessas condições adversas, o gosto pela música começa a se tornar um meio de identidade cultural, como vemos numa descrição de Debret, em sua **Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil**:

É principalmente nas praças e em torno dos chafarizes, lugares de reunião habitual dos escravos, que muitas vezes um deles inspirado pela saudade da mãe pátria recorda algum canto. Ao ouvir a voz desse compatriota, os outros, repentinamente entusiasmados, se aglomeram em torno do cantor e acompanham cada estrofe com um refrão nacional ou simplesmente um grito determinado(...)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, N.2 (S.Paulo: Martins ed. e Universidade de São Paulo, 1981):252.

O Candomble, a religião afro-brasileira, utiliza a música como forma de reverenciar e se comunicar com as entidades, os Orixás. Pierre Verger se refere ao fato que, enquanto na África uma nação tinha seu determinado santo protetor, aqui na Bahia por força da mistura de procedências cada casa de religião reverencia vários orixás em uma única noite<sup>2</sup>. Uma grande variedade de músicas pode ser escutada então. Verger dificilmente encontrou canções em comum entre a Bahia e a África. A maioria do repertório foi composta aqui mesmo, com padrões rítmicos e melódicos africanos<sup>2</sup>. Na reorganização do culto tiveram papel fundamental os membros de famílias nobres africanas também aprisionadas, sendo que alguns deles são identificados na Salvador atual, como a ialorixá Olga de Alaketo e o psiquiatra Jorge Alakija, que eventualmente mantêm contato com parentes africanos<sup>3</sup>.

A música do negro na Bahia, sempre associada à dança, foi encarada pelo poder ora com aborrecimento, depois até com estímulo, no que compreendiam ser a dança um aliviador de tensões e incitador à procriação e finalmente com temor de insubordinação, tal o espaço ocupado pelos batuques na cidade:

Os escravos nesta cidade (Bahia), escrevia em 1807 o Conde da Ponte, não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dansavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda a cidade e à toda hora; nos arraiais e festas eram eles sós que se senhoravam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos. (Nina Rodrigues, 1935, citado em Angela Lehuining, 1988).

Os batuques também, que tinham sido tolerados e mesmo encorajados pelo Conde dos Arcos, serão proibidos por despacho da municipalidade em 27 de fevereiro de 1857<sup>4</sup>.

O repertório original de origem africana, ou aquele gerado por esses padrões, foi moldado em diversos estilos, recebendo principalmente a influência melódica da música européia, resultando nos ritmos sincopados brasileiros como o lundú, o maxixe, e nos diversos tipos de samba. Salvador por ser porto e passagem ancestral de viajantes sempre esteve aberta à influência externa. Do mesmo modo a posterior vocação turística estimularia o surgimento de traduções da cultura popular para fins de espetáculo. Assim, muitas manifestações tornadas folclóricas caíram no desgosto junto ao povo que as gerou. É improvável encontrar hoje um habitante de Salvador cantando distraidamente:

<sup>2</sup>Pierre Verger, *Orixás* (Salvador: Currupio, 1985):11.

<sup>3</sup>Hamilton Vieira, "Bahia, terra da Nobreza africana" *A Tarde*, 7/08/90, caderno 2: 1.

<sup>4</sup>"Os batuques danças e reuniões de escravos estão proibidos em qualquer local e a qualquer hora que seja, sob pena de oito dias de prisão para cada um dos contraventores". Verger, *Notícias da Bahia: 1850* (Salvador: Currupio, 1981): 230.

“Terra abençoada pelos deuses  
e o petróleo a jorrar”.

O Carnaval baiano tem sido o grande palco para músicas de todo o tipo. Desde as rivalidades no início do século entre os clubes de elite e seus carros alegóricos, passando pela formação dos primeiros cordões africanos denominados “troças”, vimos surgir escolas de samba, afoxés, blocos de índios, o primeiro trio elétrico, que evolui desde a “fobica” de Dodô e Osmar até a parafernália tecnológica que hoje se tornaram, servindo aos modernos blocos, que são empresas substitutas dos antigos clubes de elite. A partir de meados da década de 70, com a criação do **Ilê Aiyê** surgem os chamados blocos afros, e com eles uma nova música.

Esses blocos têm como traço geral a busca de uma identidade negra no mundo moderno, com forte embasamento ideológico, a preocupação em desenvolver atividades que ultrapassem o limite do carnaval, como escolas de percussão e grupos de teatro e a procura de uma música que ao mesmo tempo retorna aos ideais sonoros e absorve influências do repertório negro internacional.

Quem são os associados ou componentes dos blocos afros? São representantes de uma comunidade de milhares de indivíduos humildes que habitam os bairros de Salvador, desprovidos da mínima infra-estrutura, subempregados e submetidos a intensa repressão policial. O antropólogo Ericivaldo Veiga, que desenvolve um trabalho intensivo com o Muzenza, observou que 37% dos componentes ganha de meio a um salário mínimo. Outros 36% recebem de 1 1/2 a 2 salários. 75% dos componentes declaram possuir primeiro grau incompleto. São em maioria profissionais sub-especializados, como chapistas, pintores, mecânicos, pescadores, pedreiros, empregadas domésticas e biscateiros. 40% com idade entre 16 a 20 anos e 35% entre 21 e 25 anos<sup>5</sup>. Os mais desesperados engrossam a lista da guerra não declarada que envolve a cidade. No jornal de maior circulação em Salvador, encontramos no dia 11-08-1991:

Enquanto isso, cá em Salvador, a gente já dorme tranquilo com uma média de meia dúzia de cadáveres varados a bala na via pública a cada noite. Pois é: Para que a pena de morte, se já há muito temos a morte sem pena<sup>6</sup>?

O que nos levaria a identificar a música dos blocos como nova? O samba tradicional possui certos parâmetros como: ritmo sincopado, andamento geralmente acelerado, uso de uma gama de instrumentos rítmicos de som agudo como cuíca, recoreco, tamborim, caixa, parâmetros estes que foram francamente contrariados pela nova música com células rítmicas bastante regulares, andamento lento, uso quase exclusivo de tambores graves, como os chamados “105” e os “treme-terra”, e a busca de um padrão vocal mais aproximado do africano. O grau de diferenciação

<sup>5</sup>Ericivaldo Veiga, “Bloco Afro Muzenza: ‘Clareza de vida’ e ‘Vôo da imaginação’ - Estudo antropológico dos blocos afros do carnaval baiano, tese de mestrado (Salvador: UFBA, 1991).

<sup>6</sup>Coluna Tempo Presente, A Tarde, 11/08/91: 2.

varia de acordo com o bloco: O Ilê-Ayiê ainda faz um samba sincopado, incluindo alguns instrumentos agudos, o Olodum desenvolveu um estilo transcultural chamado Samba-reggae, onde experimentou-se a fusão de varias fórmulas. O mestre de bateria Neginho do Samba disse: "Eu sempre ficava pensando em como ia mudar o ritmo do samba, comecei a colocar merengue, salsa, camdomble"<sup>7</sup>. A bateria do bloco Muzenza define a música que faz simplesmente como reggae. O bloco Ara-kêtu desenvolveu até 1990 o que poderíamos considerar a forma "clássica" dessa nova música baiana, como podemos observar ouvindo a música "Fogo, justiça e Amor", de Bacalhau e Vadu da Ribeira, interpretada por Dado e Bateria do Ara-Kêtu: EX. MUSICAL 1.

Se não devemos classificar essa música como repertório tradicional, mas como legitimamente gerada como expressão de determinado grupo social, em oposição surge um determinado tipo de transposição comercial desse repertório com fins de torná-lo aceitável para outros setores da sociedade. A mais comum foi a colocação de harmonia e instrumentos eletrificados, além da voz de uma "croner" graciosa, por conjuntos de trio elétrico.

Compositores excelentes, quase todos muito jovens, passaram a ser assediados por produtores ligados aos meios de comunicação locais a oferecerem as maravilhas de uma carreira solo, o que resultou sempre em letra e música empobrecidas e sem contexto. Em 1985 "com dezenas de artistas emergentes e perspectivas de boas vendagens, o mercado fonográfico baiano incrementou-se rapidamente. O estúdio WR, pivô da explosão de deboches e fricotes fervilhava de novas promessas, de modismos promissores à espera de uma chance no vinil"<sup>8</sup>. (Exemplo musical 2)

Essas músicas, uma vez feito sucesso local, são eventualmente regravadas por artistas já famosos, que as lançam a nível nacional. O mercado comercial prima sempre em promover iniciativas pretensamente individuais, em detrimento da criação como expressão coletiva. Sobre isso Adorno coloca:

essa ideologia apela sobretudo para o sistema de 'estrelas', emprestado da arte individualista e da sua exploração comercial. Quanto mais desumanizada sua ação e seu conteúdo, mais ativa e bem sucedida é a sua propaganda de personalidades pretensamente grandes e seu recurso em tom meloso<sup>9</sup>.

A nova e intensa produção musical baiana chamaria a atenção de artistas internacionais representantes do conceito de world-music, que tem travado fortes laços com artistas da terra, como é o caso do cantor norte americano David Byrne, que apresentou ao mundo a cantora Margareth Menezes, que projetou sua carreira

<sup>7</sup>"Grupo Cultural Olodum", reportagem de Diógenes Serra Moura, Revista Exú, n.2 (Jan/Fev 1988), (Salvador: Casa de Jorge Amado): 36.

<sup>8</sup>Nilson Pedro N. Galvão, "Bloco afro Olodum, inserção no mercado pop", (UFBA: Escola de Comunicação, 1990): 4

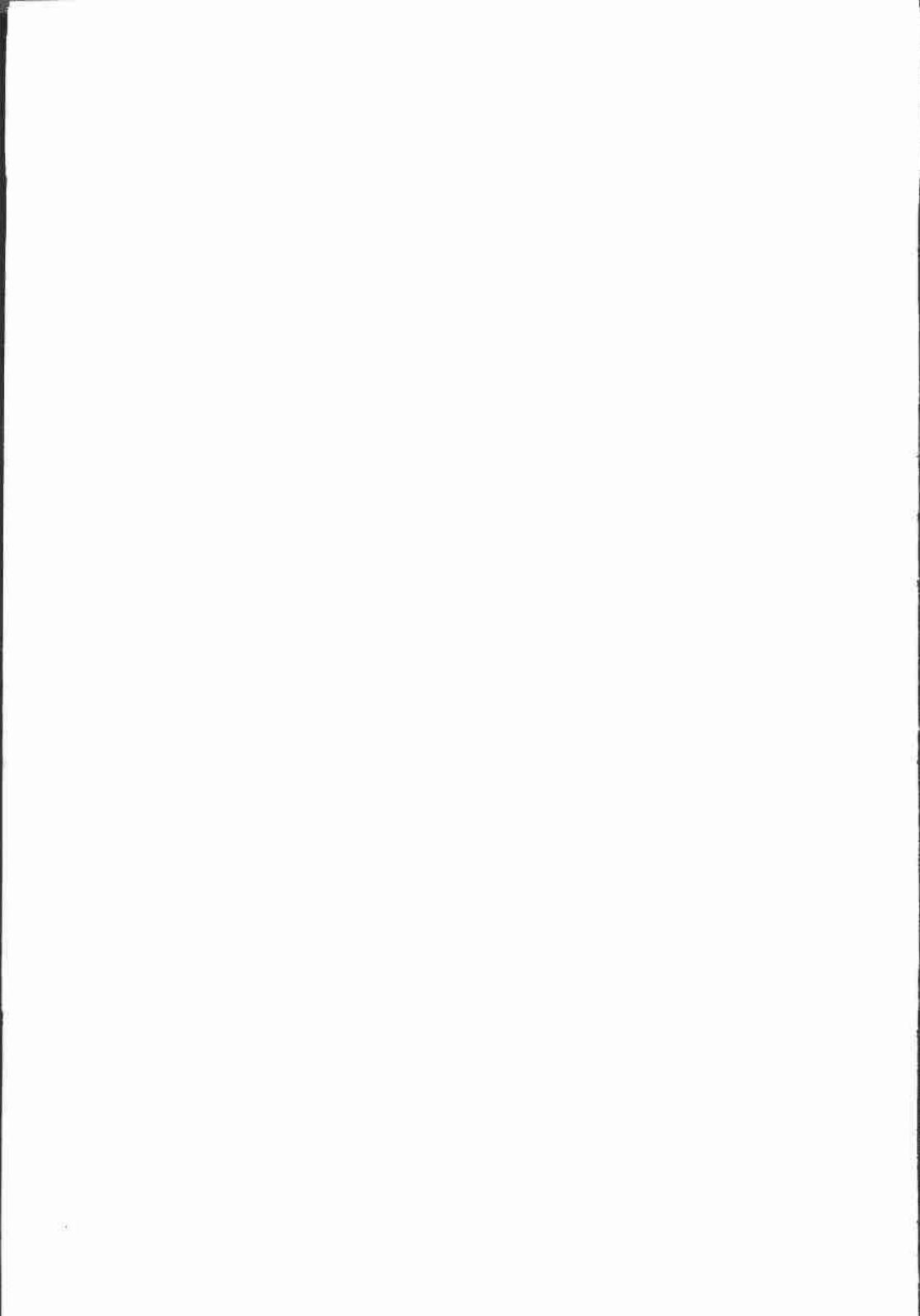
<sup>9</sup>Theodor W. Adorno, "A Indústria Cultural", Sociologia (S. Paulo" Atica, 1986): 94-5.

dando nova roupagem a músicas de blocos afros. O compositor Paul Simon, depois de suas experiências na África do Sul, gravou com a bateria do Olodum, que hoje excursiona com frequência a países do chamado Primeiro Mundo, tendo levado recentemente ao Central Park, em Nova Iorque, cerca de 750 mil pessoas, (Exemplo Musical 3).

Desde 1991 o bloco Ara-Kêtu decidiu transformar seu conjunto com a inclusão de guitarra, teclado e sopros, reduzindo o número de percussionistas, resultando numa mudança na música, que embora permaneça criativa e autêntica, exclui um certo caráter de profundidade encontrada na formação anterior, somente com vozes e percussão. A professora Vera Lacerda, organizadora do bloco, entende essa mudança como evolutiva e universalizante. Em uma viagem à África ela ouviu de músicos locais, que utilizavam modernos sintetizadores, a opinião que a formação voz-percussão estaria ultrapassada como expressão da música negra<sup>10</sup>.

À guisa de conclusão é conveniente lembrar que se os etnomusicólogos são muitas vezes interpretados como guardiões das culturas em seu estado puro, não é seguramente esta a nossa preocupação, no caso da Bahia. O temor é que, submetido às leis de mercado, esse repertório não acabará se tornando ilegítimo junto ao grupo que o gerou, como ocorreu com as formas folclóricas. Será nesse caso o povo, que levou muito tempo até encontrar uma nova forma musical correspondente aos seus anseios, quem sairá perdendo.

<sup>10</sup>Entrevista durante um ensaio do Ara-Kêtu em sua sede no bairro de Periperi, subúrbio de Salvador, na noite de 14/07/91.



## Repertórios tradicionais e indústria cultural: quem ganha? quem perde?

*Elizabeth Travassos*

Esta apresentação não pretende responder às perguntas do título da sessão, mas observar que talvez não seja a derrota das tradições a questão mais relevante na discussão da indústria cultural (IC). Indagar “quem ganha? e quem perde?” é supor um embate entre repertórios tradicionais e IC. No entanto, se entendermos **repertórios** como coleções de obras ou, de forma mais abrangente, como conjuntos de gêneros e estilos musicais, e **tradicionais** (no sentido mais banal, sem enveredar pelas definições de tradição) como pré-existentes à implantação da IC, os termos não se relacionam por oposição. A IC instalou-se absorvendo e processando muitos repertórios tradicionais, ao mesmo tempo que engendrava outros. Ela tornou-se o lugar onde, virtualmente todas as tradições podem circular, mesmo as mais remotas tradições locais e as mais restritas tradições de elites.

São numerosos os exemplos de absorção de itens dos repertórios musicais tradicionais por artistas que se movem na esfera da IC: Milton Nascimento incluí em seus discos e shows uma cantiga de folia de reis de Minas Gerais, Caetano Veloso um samba de roda, Cayme compôs com base nas incelências dos ritos fúnebres do Nordeste, e assim por diante. Poderiam ser lembrados muitos outros casos de recriação e reinterpretação de peças ou fragmentos oriundos de tradições locais ou regionais que, deslocados dos contextos a que estavam anteriormente ligados, tiveram sua difusão grandemente ampliada. Há também criadores e intérpretes que exercem atividades musicais, profissionalmente ou não, em um circuito alheio à IC e que são, em determinado momento e em circunstâncias diversas, incorporados por ela. Exemplo disto é Clementina de Jesus, descoberta por Hermínio Bello de Carvalho quando cantava numa festa da Glória, e levada por este produtor aos palcos, em 1965, estreando no show Rosa de Ouro. O passaporte de Clementina para este e outros espetáculos, onde passou a cantar profissionalmente, e para os discos que veio a gravar, era poder ser apresentada como detentora de tradições musicais - o jongo, o partido-alto, etc. - e de um timbre e estilo vocal que foram identificados como tributários da tradição africana no Brasil<sup>1</sup>. Tão importante quanto a posse dessas tradições era a mobilização de seus descobridores e de seu novo público pela idéia de revalorização das tradições musicais

brasileiras, numa época de tensões, no campo das idéias políticas e da cultura, entre nacionalização e americanização, entre arte engajada de base popular e liberdade de experimentação e renovação artística<sup>2</sup>.

Estes exemplos são citados para lembrar que os repertórios tradicionais têm lugar na IC e que ela se amplia e se renova atraindo artistas cuja formação e prática musical se fazem fora dela. A indústria fonográfica, um dos eixos da IC no caso da música, espalhou-se rapidamente no mundo, num curto período de tempo entre a descoberta e aprimoramento das técnicas de gravação e reprodução sonora e o estabelecimento de empresas explorando comercialmente essas técnicas. Ainda no início do século, essas empresas começaram a instalar-se nas nações não industrializadas, nas colônias e possessões, mercados potenciais para produtos europeus e dos EUA. Os concessionários das patentes de gramofones e fonógrafos - ou seus agentes comerciais - que partiram para a Ásia, por exemplo, logo se deram conta de que precisavam gravar músicas "nativas" para formar mercados rentáveis de compradores de aparelhos. Caso contrário, estariam condenados a vender para uma minoria de funcionários das administrações metropolitanas e homens de negócio cujos horizontes musicais se restringiam aos idiomas do Ocidente. Produzir fonogramas das tradições musicais locais, cultas ou populares, teria sido sua estratégia de conquista de mercado<sup>3</sup>.

O fenômeno de interesse dessas empresas por músicas locais também se produziu no Brasil, onde, já em 1897, se comercializavam aparelhos de reprodução sonora e fonogramas, e onde se fabricam discos desde 1913<sup>4</sup>. Nessa época, os fabricantes e vendedores de fonogramas começam a fazer gravações de modinhas, lundús, tangos, sambas, etc., executados por artistas brasileiros. O caso mais notável dessa investida da incipiente indústria fonográfica nas músicas locais é o do samba, pois por intermédio dela, e da imprensa que noticiava o carnaval, que o partido-alto das casas das "Tias" e da festa da Penha, cultivado por grupos de negros e mestiços moradores da vizinhança do cais do porto, se tornou matéria-prima para um novo "gênero musical", com público ampliado ao ponto de incluir compradores de discos e de particulares. Até que ponto o que se anunciava como "samba" na imprensa e nos discos incorporava elementos formais e estilísticos do partido-alto e de outras práticas musicais das casas das "Tias" é algo que se discute<sup>5</sup>. É fato, contudo, que as menções a músicas do gênero "samba" se multiplicam com velocidade no início do século, em conexão com o carnaval. Talvez não seja exagero dizer que o samba nasceu com a IC, uma vez que rádio, discos e imprensa desempenharam importante papel no aparecimento deste "gênero musical" e na sua difusão nacional. Ao mesmo tempo, na consciência de vários segmentos da sociedade brasileira, ele é um dos guardiões da tradição afro-brasileira.

Assim, a IC não combate repertórios tradicionais, mas serve-se deles e expande-se graças a eles, diversificando-se internamente e especializando-se em variadas faixas de público. Hoje, as tradições locais não são mais produzidas para pequenos mercados, mas para mercados continentais e globais.

A constatação de que a IC processa repertórios tradicionais, tanto os populares quanto os das elites, não é novidade. Se as tecnologias de reprodução e transmissão características da IC podem popularizar as tradições eruditas, por um lado, e colocar as pequenas tradições ao alcance de "massas", por outro (na medida em que sua transmissão se emancipa dos contatos interpessoais diretos, face a face), a expectativa de uma democratização sem precedentes da cultura não foi abraçada sem ressalvas. Mesmo quem antevia, na expansão da IC, a possibilidade de todos os repertórios culturais se tornarem acessíveis a todos, em todos os lugares, criticava a realidade de seu funcionamento, sob o primado da maximização dos lucros e da manipulação de idéias e valores<sup>6</sup>. Além disto, a Sociologia dos novos meios de comunicação começou a chamar a atenção para o "efeito narcotizante" da massificação, que submete os indivíduos a uma avalanche de informações diversificadas e neutraliza sua atividade crítica-intelectual<sup>7</sup>.

Afirmar que os repertórios tradicionais têm sido sistematicamente absorvidos pela IC não implica afirmar que foram realizadas a democratização e a universalização da cultura. Basta lembrar, sem recorrer à discussão da narcotização do público, que, no Brasil, são os repertórios populares que ingressam majoritariamente no circuito de produção e divulgação musical massiva. A música culta, brasileira ou não, continua a ser praticada por grupos bastante restritos. Além disto, os repertórios podem ser incorporados e transformados, mas a IC não parece capaz de repor, dentro dela, muitos aspectos da criação e das estéticas musicais que se desenvolvem fora dela.

Creio que isto é ilustrado pelo exemplo citado, da disseminação do gênero samba a partir do início do século, e da "mitológica" história do "primeiro samba gravado", **Pelo Telefone** (a primazia já foi contestada). É digna de nota também a importância que a eleição de um marco zero da história do samba urbano teve para muitos pesquisadores brasileiros, que se entregaram à investigação da versão original, da procedência dos versos, dos verdadeiros criadores de **Pelo Telefone** e de outros aspectos obscuros que cercaram o sucesso desta canção<sup>8</sup>.

As reuniões festivas das casas das "Tias", conforme depoimentos de seus frequentadores, se chamavam "sambas" e incluíam partido-alto, choro, batucada e sessões de candomblé. As reuniões eram mal vistas pelas autoridades instituídas, mas pelo menos Tia Ciata conseguia contornar a perseguição policial graças a suas relações com o que o pesquisador Roberto Moura chamou "o outro lado da cidade"<sup>9</sup>. O jornalista Mauro de Almeida, que veio a constar como letrista de **Pelo Telefone**, frequentava a casa e era um desses intermediários entre os "lados" da cidade que, apesar das severas barreiras de posição social e de cor, não eram totalmente impermeáveis um ao outro. O que se cantava naquelas reuniões eventualmente se tornava conhecido em outros meios, na festa da Penha e no carnaval. Retomando uma idéia de Ricardo Canzio, em sua apresentação neste Simpósio, às camadas médias chegavam "rumores" de outras culturas musicais do Rio de Janeiro, assim como alguns dos frequentadores dos "sambas", no sentido inverso

da circulação de “rumores”, tinham conhecimento das práticas musicais baseadas na música culta. Píxinguinha é um exemplo. Nesse quadro, os versos que satirizavam a convivência da polícia com o jogo, e que entraram na primeira estrofe de uma das versões de **Pelo Telefone**, devem ter se tornado conhecidos antes mesmo de 1917. Ao ser convidado pelo proprietário da Casa Edison para gravar a música, em 1916, Donga tomou algumas providências: registrou a peça como de sua autoria e fez grafar a melodia, depois impressa também como de sua autoria. Tanto a Casa Edison quanto Donga, portanto, previam o sucesso comercial, que se concretizou no carnaval de 1917, quando **Pelo Telefone** foi a música mais cantada.

A versão cantada na gravação de 1916 (houve outra, do mesmo ano, instrumental) era uma colagem de trechos: estrofes que andavam de boca em boca, cujos versos talvez tenham sido improvisados na festa da Penha, costurados a estrofes que o próprio Donga admitiu, mais tarde, serem “folclóricas”. Tia Ciata e outros membros de seu círculo não reconheciam Donga como autor e sua reação ganhou publicidade. Às vésperas do carnaval de 1917, a imprensa anunciava uma apresentação do verdadeiro **Pelo Telefone**, agora uma paródia denunciando apropriações indevidas de arranjos musicais. Roberto Moura vê no fato um sinal de que entravam todos no “vale tudo” da competição, por lucro e por prestígio. Teria mesmo havido auto-censura de Donga, ao eliminar (ou deixar que Mauro de Almeida eliminasse), das gravações, os versos que poderiam desencadear a retaliação da polícia. Ao lado dos jornalistas e dos proprietários de empresas de comércio de música, os frequentadores das casas das “Tias” foram, eles também, ativos participantes do processo que levou o “samba” ao moderno circuito de divulgação.

A história do “primeiro samba gravado” é, por certo, a de incorporação de tradições (ou fragmentos) do “lado negro” do Rio de Janeiro aos horizontes dos empresários que controlavam algumas modalidades de difusão de música. Mas os diversos relatos dos fatos, por pesquisadores e pelos protagonistas, mostram também uma incompatibilidade entre o regime de criação e de prática musical que vigorava no partido-alto, à base de improvisação, e o regime de propriedade de criações artísticas com formato específico: o de canção, entidade fixa de melodia e versos, destinada à reprodução. Não há dúvida, também, de que as regras vigentes nesse novo circuito começavam a ser conhecidas de Donga, de Tia Ciata, e de outros membros de seu círculo. A semelhança da versão gravada em 1916 com o maxixe e o depoimento de Donga, em 1970<sup>10</sup>, afirmando que **Pelo Telefone** tirava partido, deliberadamente, da moda do maxixe, mostram que alguma coisa diferente do partido-alto estava se plasmando nas casas de gravação. Não é possível esclarecer, sem análise detalhada e sem outros dados, a filiação estilística do “primeiro samba gravado”, e não é nossa intenção afirmar, aqui, sua pertinência a essa ou aquela tradição.

Da perspectiva que importa nesse momento, o exemplo é particularmente interessante porque nele confluem o nascedouro do samba como gênero de música popular urbana e o nascedouro da IC, a incorporação de tradições e sua acomodo-

dação às imposições da cadeia de agentes que se interpõem entre músicos e ouvintes na IC (recrutadores de artistas, produtores, arranjadores, intérpretes, etc.). Ele permite chamar a atenção também para as dificuldades do traçado de fronteiras entre tradições e de fronteiras entre tradicional e não-tradicional. O samba (incluindo todos seus desdobramentos, do início do século até hoje), que, na perspectiva do senso comum, consideramos uma tradição musical brasileira, é o resultado de processos de interação entre grupos situados em posições distintas na ordem social e política. Além disso, são de grande importância as produções discursivas de tradições, que fixam suas fronteiras, identificam-nas como pertinentes a certos grupos, mas não a outros, que as recuam ou avançam no tempo, e que até mesmo as inventam, como mostrou o historiador Eric Hobsbawm<sup>11</sup>.

Outra observação ao tema desta sessão diz respeito ao tom que a polêmica tradição versus IC assumiu na literatura sobre música no Brasil. A crítica da IC propriamente dita, assim como a da sociedade de consumo e da comunicação de massa são recentes no país, mas vieram juntar-se às preocupações, muito anteriores, com o impacto da modernização da sociedade sobre a formação de uma musicalidade nacional. Essas preocupações estão presentes em importantes ambientes intelectuais que refletem sobre música no Brasil, pelo menos desde a década de 1920.

Recentemente, o antropólogo Nestor Garcia Canclíni assinalou que, nos países latino-americanos, tomar partido das tradições, de um lado, ou da IC, de outro, durante muito tempo significou, para artistas e intelectuais, optar entre tradições nacionais e modernização, ou entre nacionalismo e dependência. Essa é a forma que a oposição tradição versus IC assumiu, quase sempre, no Brasil. Segundo Canclíni, esta orientação do debate estético na América Latina desmoronou face às evidências de que a transnacionalização da economia e da cultura não eliminou as tradições nacionais<sup>12</sup>.

Nos anos 1920 a 1940 (tomando-se como marcos o **Ensaio sobre a música brasileira**, de 1928, e a edição ampliada da **História da Música Brasileira**, de 1942), período da industrialização e dos primeiros sinais do que viria a ser uma IC funcionando no país, Mário de Andrade e Renato Almeida foram os principais formuladores das preocupações em torno de tradição musical e modernização da sociedade.

Um dos temas presentes em ambos os textos citados é a interrogação sobre os efeitos da urbanização (signo da modernização) sobre **tradições em formação**. Tanto Mário de Andrade quanto Renato Almeida, entre outros, concordam em que os processos formativos “naturais” de uma música nacional ainda estavam em andamento e tinham começado recentemente - mais exatamente no início do século XIX. Antes, o que aqui se fazia eram músicas aborígenes, africanas e ibéricas. Portanto, a urbanização colhe a música brasileira num estágio em que as “constâncias nacionais” ainda estavam se sedimentando no “inconsciente popular”<sup>13</sup>. No entender desses autores, as tradições mal se delineavam e já a vida urbana colocava

dois riscos. O primeiro, de “fixação artificial”, porque a música popular, segundo eles, vive em perpétua variação, e são as coletividades que vão, ao longo do tempo, acatando ou rejeitando as versões que emergem deste contínuo de transformações, num processo quase de seleção natural. Mas a “música mecânica” - expressão usada tanto por M. de Andrade quanto por R. Almeida para falar dos discos e do rádio - seleciona e pereniza versões, rompendo o processo natural de seleção. O segundo risco é colocado pela influência das modas do cinema e do rádio, cujo caráter é sempre transitório, passageiro, não forja tradições.

Numa crônica de 1939, M. de Andrade registra suas impressões do concurso de sambas, frevos e marchinhas de carnaval:

“Mas o que apareceu nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exactamente de uma sub-musica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse commercial com que fabricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade facil de um publico em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta sub-musica, occasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notaveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiaria, falsa, como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos e os fadinhos portugus de importação”<sup>14</sup>.

O trecho aponta a equivalência entre música e bens de consumo, a perda da capacidade crítica de público, e até o fato de que coisas lindas podem surgir em meio a coisas falsas. O mais interessante, parece, é que essas músicas com fins comerciais e para o sucesso efêmero do carnaval, se gastam e se estereotipam, não podendo integrar o lento processo de formação de tradições.

O mesmo autor recomendava cautela na coleta da música popular nos meios urbanizados, onde imperam as modas, nacionais e internacionais, e onde a escrita musical (disseminada pela imprensa), além de fixar, banaliza as tradições orais. A “obsessão pela síncopa” é o exemplo concreto dos riscos dos modismos e da banalização pela escrita, discutido no *Ensaio*. Quando escrevem, diz M. de Andrade, os compositores, ou simplesmente aqueles que se encarregam da grafia musical, transformam os fenômenos de polirritmia e de ritmo livre em síncopa. Este comentário, dirigido diretamente ao samba e ao maxixe, faz pensar na partitura de **Pelo Telefone**, com fatura de síncopas na melodia e no acompanhamento. Como já foi observado por outros autores, e pelo próprio Donga, os fragmentos da tradição do partido-alto que se perpetuaram naquela peça teriam sido bastante influenciados pelo maxixe nas gravações de 1916.

Em sua *História da Música Brasileira*, obra que R. Almeida reconhece dever muito às idéias de M. de Andrade, a mesma suspeita recai sobre os efeitos da urbanização, e com igual desconfiança é tratada a música do rádio, dos discos

e do teatro de revista. Como são fruto das modas, não interessam tanto ao estudioso das tradições em formação<sup>15</sup>.

Estes autores consagraram a idéia de que a frágil tradição musical brasileira era ameaçada pela modernização da sociedade. O desdobramento da idéia, nos anos seguintes, foi a exclusão conceitual da IC do campo dos estudiosos das tradições. Nos anos 1940/50, quando se criam organismos estatais, em nível federal, de pesquisa e preservação do folclore, se multiplicam os esforços de conceituação da "música folclórica". A maioria das comunicações em congressos, pareceres e artigos que procuram definir a expressão, fazem-no definindo o par música folclórica/música popular. Isto, por si só, talvez já seja um índice de crescimento da IC: a delimitação do universo de expressões populares (em processo de tradicionalização) não se faz senão excluindo dele uma parcela, a que não é pertinente à "matéria folclórica".

Para exemplificar, cito as definições de Oneyda Alvarenga, de 1954. Segundo esta autora, a música popular é basicamente urbana e condicionada às modas, nacionais e internacionais. Enquanto a música folclórica transmite-se "por meios práticos e orais", a popular faz uso de "meios teóricos convencionais e de processos técnico-científicos de divulgação intensiva: grafia e imprensa musicais, fonografia e radiodifusão"<sup>16</sup>. Nesse par conceitual, os termos são definidos um em relação ao outro e contrastam, entre outras coisas, por assentar-se a difusão da música popular nos meios controlados pela IC.

Nessa época, e por parte deste grupo de estudiosos de música e tradições, não houve propriamente condenação frontal da IC ou crítica de seus mecanismos e efeitos. Os estudiosos de música popular ligados à orientação ditada pelo Folclore vão se voltar para as tradições locais, de pequenos grupos, "funcionais" na medida em que mantêm vínculos estreitos com religião, rituais, trabalho e ciclo de vida dos indivíduos (e funcionalidade era um traço distintivo crucial nas conceituações de folclore no Brasil).

A partir da década de 1960 avolumam-se os textos sobre música popular urbana, escritos por autores que não se identificam, necessariamente, como "folcloristas". São críticos de música, cronistas, historiadores da música popular, que pouco se referem à música folclórica, a não ser em rápidas remissões e origens. Seu universo é a produção musical difundida pelo meios que Oneyda Alvarenga indicava como característicos da música popular. Não só a IC está firmemente implantada no país, como estes autores, em alguns casos, atuam na vizinhança dela, trabalhando como críticos na grande imprensa (José Ramos Tinhorão, por exemplo), como compositores e produtores artísticos (Herminio B. de Carvalho, por exemplo). Para estes, há tradições brasileiras evoluindo dentro da IC e seu interesse pelo samba urbano parece demonstrá-lo. Há também, da parte de alguns deles, uma constante crítica da IC e o desejo de interferir nos rumos que ela toma.

Apesar das muitas diferenças que os separam de M. de Andrade e R. Almeida - não atribuem tanta importância à fragilidade de tradições constituídas

recentemente, por exemplo -, concebem o problema da IC como de ameaça ou de afronta às tradições nacionais. A IC é o instrumento de um processo compulsório de desnacionalização, impingindo músicas alheias à tradição brasileira e deformando o gosto musical, sobretudo o das classes médias. O expoente desta crítica foi, nos anos 1960, o crítico e historiador Tinhorão, que detectou na “americanização” da música no Brasil, fruto da concentração capitalista, o processo que vitimou algumas tradições musicais brasileiras<sup>17</sup>. Muitos outros exemplos poderiam ser lembrados.

A Carta do Samba, redigida por Edison Carneiro em 1962, propõe que se intervenha na comercialização e industrialização do samba e do carnaval, para assegurar sua evolução em harmonia com o gosto popular. Aponta a força de imposição de formas e estilos desnacionalizados pelas empresas privadas, que saturam o mercado brasileiro com gravações não nacionais e com as “modas efêmeras do rock’n roll e do twist”<sup>18</sup>.

Recentemente, quando da morte de Clementina de Jesus, a imprensa ressaltou o estado de penúria financeira em que se encontrava a artista e o esquecimento a que fora relegada. Segundo os jornais, seus 9 LPs - número pequeno se comparado ao ritmo de lançamentos de outros intérpretes - dependeram do “bom humor dos executivos das gravadoras” e nunca alcançaram o índice de vendas que a indústria fonográfica espera de seus artistas. Maltratada pela IC, Clementina foi chamada, no artigo emocionado que Hermínio B. de Carvalho distribuiu à imprensa por ocasião do funeral, de “Mãe Brasileira” - uma metáfora da nação<sup>19</sup>.

Grande parte da crítica da IC no Brasil, no que tange à música, foi conduzida pelo viés da defesa das tradições, e particularmente das tradições nacionais, nos textos de crítica e crônica musical, folclores e história da música, produzidos por autores de formações intelectuais variadas e não necessariamente ligados a disciplinas organizadas no meio universitário<sup>20</sup>. No entanto, no momento em que a música sertaneja, que, além de incorporar tradições, como a da moda-de-violão, é produzida por poderosas empresas nacionais e multinacionais, alcançando êxitos no mercado mais expressivos que qualquer gênero não nacional - Zé Rico e Milionário, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, as duplas se sucedem a cada ano como campeãs da indústria fonográfica -, é forçoso repensar o debate em torno da IC para além da ameaça aos repertórios tradicionais.

## NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. V. textos de Hermínio Bello de Carvalho na contra-capa e encarte do disco Clementina, cadê você? Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1988 (edição comemorativa do centenário da Abolição), MIS 013.
2. V. Heloísa Buarque de Hollanda, Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

3. Assim sugere o artigo "The record industry comes to the Orient", de Pekka Gronow, sobre a história da indústria do disco na Ásia, publicado em *Ethnomusicology*, 25(2), 1981.
4. V. José Ramos Tinhorão, *Música popular. Do gramofone ao rádio e à TV*. São Paulo: Ática, 1981.
5. O que as camadas médias do mais importante centro urbano do país começaram a aceitar? Uma música que retinha traços da cultura musical dos negros, ou simplesmente uma marca que até então conotava "divertimento da ralé"? , pergunta-se Flávio Silva em "Pelo Telefone e a história do samba". *Cultura*, 28. Rio de Janeiro: MEC, 1978.
6. O que Abraham Moles chamou doutrinas "demagógica" e "dogmática", no texto "Doutrinas sobre a comunicação de massa", publicado no Brasil em *Teoria da Cultura de Massa* (introd. e org. de Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
7. V. Robert Merton e Paul Lazarsfeld, "Comunicação de massa, gosto popular e organização da ação social", publicado em *Teoria da Cultura de Massa* (op.cit.).
8. Flávio Silva (op.cit.), que reconhece ter dado sua contribuição aos "rios de tinta" que correram a propósito de Pelo Telefone, relativiza a importância desta peça para a evolução subsequente do samba, e lembra que ela foi retirada do esquecimento por estudiosos, muitos anos depois de seu lançamento. O rastreamento da tradição urbana do samba, portanto, ganhou vulto para um grupo de intelectuais várias décadas depois. Ao discutir a relação entre culturas tradicionais e IC, é preciso refletir sobre o significado da categoria tradição nos vários discursos que se servem dela.
9. V. Roberto Moura. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
10. *MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. As vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, João da Baiana, Donga. Ciclo de MPM, 1*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.
11. V. "A invenção das tradições", em Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
12. Nestor Garcia Canclini, "La modernidad después de la posmodernidad". *Modernidade. Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.
13. As expressões aspeadas aparecem em Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1972, e em Renato Almeida, *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1942.

14. "Música popular", crônica republicada em *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora, 1963 (p. 281).
15. Não obstante, há em Renato Almeida uma declaração de fé no processo de formação de tradições: "Acredito que a célula melo-rítmica da nossa música existe viva e perdurável, na fusão dos elementos luso e negro, bastante fortes, para preponderar na grande elaboração em marcha" (op. cit., p. 19).
16. Oneyda Alvarenga. "Música folclórica e música popular", comunicação apresentada ao Congresso de Folclore de 1954 e publicada sem alterações na *Revista Brasileira de Folclore*, 38, 1969.
17. V. José Ramos Tinhorão, *Música popular. Um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
18. *A Carta do Samba* foi publicada em *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: INF/FUNARTE, 1982.
19. V. Hermínio Bello de Carvalho, "Um baobá musical maltratado e explorado". *O Globo*, Segundo Caderno, 20 de julho de 1987.
20. Estamos cientes de que esta observação está longe de dar conta da totalidade da crítica da IC no Brasil, e que vários autores se afastaram da trilha que procuramos compreender nessa comunicação, angulando a IC a partir de outras formulações (Maria Elizabeth Lucas e Kilza Setti abordaram o trabalho de alguns destes autores, neste Simpósio).

## Metodologia da Pesquisa: Técnicas de Recolha, Classificação e Análise

*Carlos A.f. Galvão*

Dirijo-me, numa abordagem crítica ao tema em questão, aos membros de minha sociedade - nem simples, nem complexa - perplexa.

Etnóides,

A Humanidade pratica a multiplicidade expressiva de sua essência. Ou, ela é, essencialmente múltipla, expressivamente. Note-se que nas duas (?) assertivas, humanidade é a referência universal, o tonus. Nesse particular, remeto a questão em acordância com Geertz (1973).

Quando buscamos estudar o fenômeno musical, nos deparamos com uma infinidade de dimensões que, ora se apresentam como particulares, ora se interfaciam.

Na avidez da tarefa interpretativa e compreensiva das dimensões que delineiam o universo observado - seja ele, próprio do observador ou não - **a sociedade perplexa** tenta, em um excitante e insofismável ludus informacional, a criação de um "software" que possa ou venha "formatar" o objeto de sua busca. Nessa tentativa, ora transitamos na coleta de dados estruturais que possuem importância cognitiva (no ver/ouvir do informante), ora concentramos nossa coleta nos dados cognitivos que podem ser estruturados.

Mas, será que o dilema se reduz a uma opção, metodologicamente, binária?

Longe (ou perto, desconheço os limites) de transgredir posturas êmicas ou éticas, reservo-me a ousar certas "guidelines", oriundas da minha prática de pesquisa etnomusicológica e de experiências com a música (enquanto fenômeno).

Nesse sentido, o método interativo - na medida em que suscita e estimula a discussão **entre** e **com** os membros do grupo estudado - reduz o papel de tradutor solitário que o etnomusicólogo, via de regra, impõe-se a si próprio atenuando, ao mesmo tempo, sua margem de erros. Assim sendo, a tentativa de compreender e perceber os limites estruturais e cognitivos não será, apenas, uma atividade confi-

nada aos domínios cultural, técnico-científico e metodológico do investigador mas, sim, uma busca conjunta em torno da multiplicidade expressiva do Homem.

Dessa forma, a relação de subordinação pesquisador/pesquisado cede lugar a uma coligação de esforços onde o "observador" passa a desempenhar um papel etnológico frente à sua própria cultura e, porque não, à do "observado". Por isso, sou tendente a acreditar mais na formação de equipes multi-étnicas na abordagem do fenômeno musical, do que limitá-las às de natureza multidisciplinar, de corte acadêmico e ocidental.

Na medida em que convivemos, no âmbito de uma mesma sociedade, com diversas configurações acerca do fazer e do pensar musicais; que o conflito saudável entre a imaginação e a percepção da música não se reduzem aos personagens, que de uma outra forma, participam dessa cadeia - parafraseando Schaeffer (1966) - revelando, sim, a ambiguidade própria (intrínseca e/ou extrínseca) do fenômeno em seu contexto, somos levados a crer que o processo de recolha coincide, temporalmente, com o da análise. Em outras palavras, a incipiência da coleta - num primeiro momento - não desautoriza o encadeamento do processo de análise interativa, até mesmo porque esse é o momento das curiosidades e suspeitas mútuas, intereticamente falando. Em seguida, o tempo dedicado à análise estará, indelevelmente, comprometido com o cosmológico ainda que, por razões objetivas inerentes à academia, tenda a adequar-se ao cronométrico. E é, provavelmente, neste afã compatibilizatório que o desejo de classificação emerge, afogando polemizações bemvindas (porque plurais) aos níveis expressivos e simbólicos - na visão de Fabek (1990) - de uma dentre muitas atividades do homem que desejamos conhecer e perceber. Por outro lado, quando me refiro à Classificação não a entendo pertencente, apenas, ao domínio técnico-operacional da Ciência em questão mas, sim, como poderoso instrumento de subordinação cultural: tanto em relação à música do outro, como à do próprio contexto do observador.

A análise interativa, não!. Ela tem rebatimentos na ampliação dos domínios cognitivos e afetivos de **ambos** (observador/observado) envolvidos no processo. Mas, a partir daí, quem classifica quem?. A análise, retornando, refluí na Educação, e sua conseqüente capacidade de multi-vetorizar (como em feixes) os domínios já aludidos, traz, de maneira equânime, contribuições ao conhecimento e ao auto-conhecimento das culturas envolvidas nesse contato.

## BIBLIOGRAFIA

- 1990 Fabek, Walter. Music and Artificial Intelligence. In City University Press. London, pp. 44-86.
- 1973 Geertz, Clifford. The Interpretation of Culture. New York: Basic Books.
- 1966 Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Ed. du Seuil.

## Idéia e Realização do Canto Popular na Tradição Oral

*Dorothe Schubart*

### INTRODUÇÃO:

O cantador de tradição oral não reproduz um canto aprendido. Para ele o canto é parte dos seus conhecimentos, ouvido e percebido em determinados ambientes que, por sua vez, são imprescindíveis para o canto. (Isso explica que os informantes estranhem muito que uma pessoa só se dedique a conhecer e aprender o canto popular isolando-o do seu ambiente).

O canto que nós registramos nas pesquisas é uma versão concreta da idéia do canto que se cria e forma naquele momento. Quanto à melodia, sobretudo a do canto arcaico, a **performance** num determinado momento depende da vontade ou do talento do cantador por uma parte; por outra - e isso é mais importante ainda - adapta-se à função e ao ambiente ora como canto de trabalho ou de fiandeiro, ora como dança ou canto infantil. A performance pode afetar todos os parâmetros musicais, sobretudo o ritmo e a velocidade, que são as características mais notáveis de um gênero de canto. Assim, a mesma estrutura subjacente pode ser tomada como melodia dançável ou como uma melodia lenta com ritmo livre.

Como não é possível mostrar a grande variedade das possibilidades de realização imediata no canto popular, limito-me nesta pequena apresentação a um tema que abarca tanto o campo do etnolinguista como o do etnomusicólogo, que é:

#### 1. A relação entre texto e melodia no romance ibérico.

A estrutura do texto se explica, em parte, pelo feito que ela se forma espontaneamente. No canto narrativo é sobretudo o diálogo, a enumeração e a repetição que facilitam ao cantador ir lembrando passo a passo, cada motivo e sequência.

Normalmente coincidem também as frases, e os versos literários com um motivo da história. Isso permite que o texto cantado possa ser entremeado por palavras ou sílabas vazias (sílabas sem significado) como "ai la la", "oh minha vida",.

“gondolondrón” no galego ou darim-dandão nos romances do Brasil, que só prestam como jogo de som das sílabas.

O canto é impregnado pela expressão pessoal do cantador se identificando com a história que está cantando.

É muito lamentável que os editores de romances de países latinos costumem apresentar o texto sem melodia ou só com a primeira estrofe. O texto está apresentado segundo a sua estrutura literária, normalmente, normalmente em versos longos com rima final. Os versos compostos, ou longos, repetem-se quantas vezes faça falta. A melodia é considerada de pouco valor musical, monótona, pelas repetições assim que a apresentação da 1ª estrofe lhes parece suficiente.

É claro que no desenrolar do romance o principal é o texto da história, a melodia serve como instrumento para interpretar essa história ao mesmo tempo divide a forma literária de versos longos sucessivos agrupando vários versos em estrofes. As melodias têm uma forma básica de um ou dois versos compostos ou mesmo de 3 ou 4. Mas esta forma pode ser variada repetindo ou omitindo partes da melodia. O intérprete de um romance pode também repetir partes da letra, como dissemos antes, ou intercalar sílabas vazias.

De tudo que comentamos resulta que a parte literária define o romance pela sua forma (versos longos seguidos), tema e estilo. A melodia converte o texto num gênero segundo a função no momento de cantar, elegendo uma melodia adequada.

A interpretação do romance depende, em parte, também, da intenção do cantor: ou quer advertir-nos da importância do final apressando o canto para precipitá-lo, ou desfruta cantando - e repete muitos versos -, ou ainda ilustra-nos a história passo a passo acentuando muitos detalhes com ritardando ou um adorno na melodia.

Quero ilustrar isso com alguns exemplos:

1. Duas versões do romance titulado A arada ou O gato do convento.

A mulher manda o marido arar a terra para poder convidar o vigário à sua casa, mas o marido volta pouco depois porque se esquecera da “aguilhada”.

A mulher não lhe quer abrir a porta, dando a desculpa que está lavando a roupa. O marido sobe pela janela e descobre o vigário embaixo da cama. A mulher explica que é o gato do convento/da nossa comadre que veio buscar a gata.

O romance é muito conhecido não só na área galego-portuguesa, mas também em toda Espanha, figura no cancionero catalão, é difundido também na França, Alemanha e outros países nórdicos. A versão escrita mais antiga na Alemanha figura no Cancioneiro de Locham de ca. 1451. Existe também uma ilustração de Bruegel (1525-1569) sobre esse tema. Todas as versões que eu recolhi na Galícia têm melodias com sílabas vazias.

Confronto agora uma versão cantada com uma melodia dançável, alegre, rápida, com outra lenta, provavelmente usada como canto de trabalho para arar a terra.

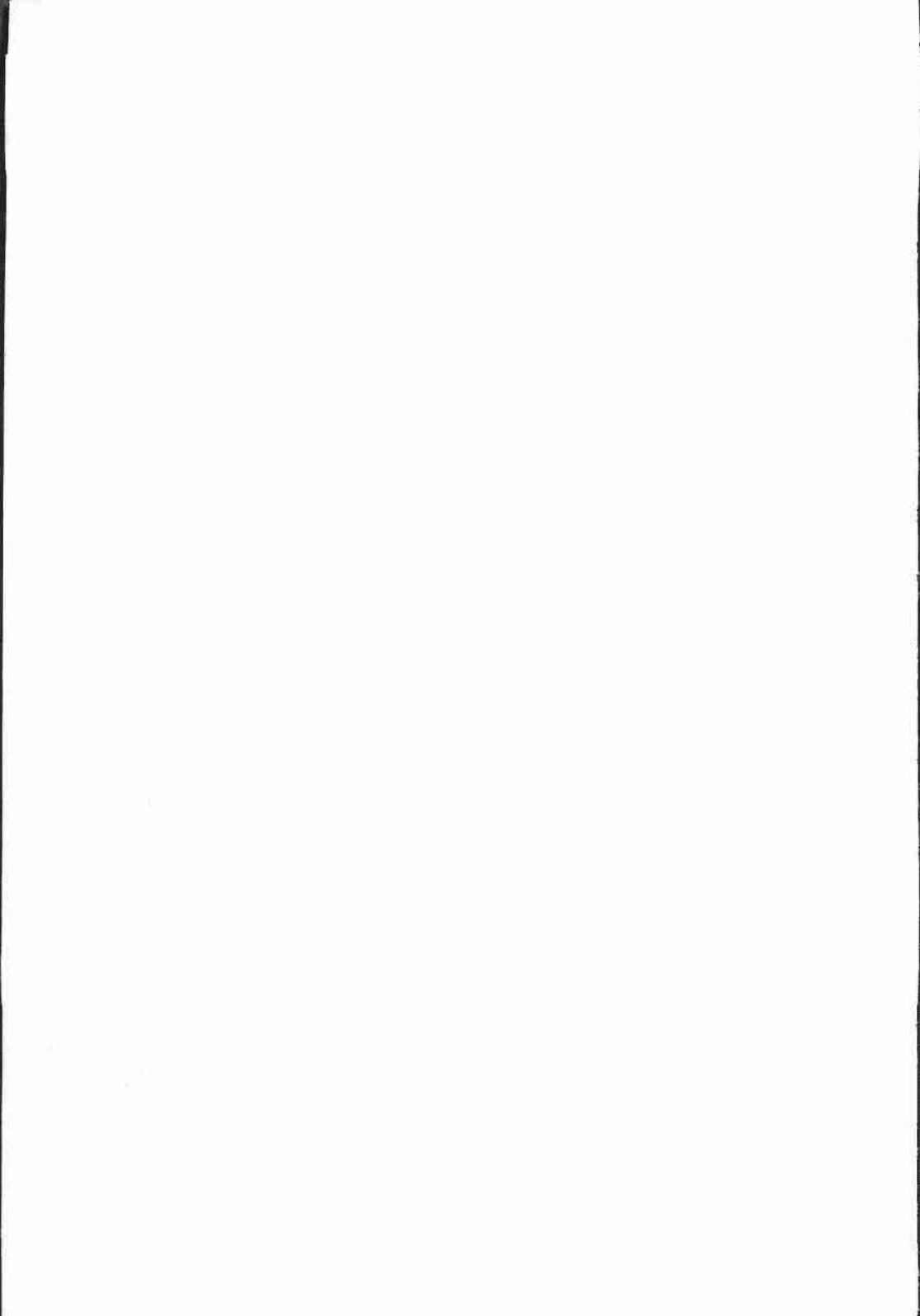
Na 1a versão não aparecem mudanças na forma da melodia, mas nas últimas duas estrofes as sílabas vazias são substituídas por texto do romance, assim que, chegando perto do final, a história se desenrola mais rápido.

A 2a versão foi cantada por duas mulheres durante uma noite de inverno enquanto estávamos sentados ao redor do fogo na cozinha. O fogo era a única luz, escassa, e as chamas botavam sombras de vez em quando. As cantoras sabiam que nós os ouvintes conhecíamos a história, e o que elas queriam ensinar eram os detalhes. A estrutura do texto ajuda: cada verso composto é uma frase por sua vez um passo, um motivo da história. A melodia corresponde a um verso composto, entremeadado por sílabas vazias que demarcam os hemistíquios ampliada por repetição da 2a parte da estrofe: texto e melodia. Deixam a repetição na estrofe 10 onde o desenrolar da história é mais importante que o detalhe. Com a estrofe 12 a história é terminada; conclui a história uma maldição da mulher; as 4 estrofes formam uma única frase. Aqui faltam outra vez as repetições, até a última estrofe, onde novamente se recorre à repetição.

2. Gerineldo: A infanta enamora-se do pajem preferido do rei e combina com ele um encontro à noite. O rei acorda ao sonhar que alguém dorme com a infanta, vai lá, e encontra os dois juntos dormindo. Põe a sua espada entre eles, e decide o casamento dos dois. É o romance mais conhecido e cantado em toda a área hispânica. A versão da nossa informante é relativamente curta, mas em si mesma completa. É surpreendente a maneira criativa como ela está dando forma ao romance tanto pelas variantes notáveis na melodia como pelas variantes da forma estrófica. A forma básica da melodia corresponde a 2 versos compostos. Nunca repete parte do texto, mas a 2a parte da melodia ou o 1o verso curto, como podem verificar na transcrição sinóptica.

Havia que acrescentar outros exemplos muito diferentes para dar uma visão mais completa, coisa que o tempo não permite.

Mas espero que os poucos exemplos apresentados possam ter demonstrado que o texto e a melodia para o cantador de tradição oral são uma unidade inseparável.



## Análise Musical: uma Perspectiva Etnomusicológica

*Luiz Cesar Marques Magalhães*

Diversos métodos de análise musical têm sido aplicados na pesquisa etnomusicológica. No entanto, a definição de método, tomado no sentido geral, ou seja, não como procedimento ou técnica na condução de uma investigação, mas no sentido de investigação ou doutrina filosófica, pode trazer novas perspectivas ao estudo da música.

Nesta linha de raciocínio devemos lembrar o fato de que cada evento musical possui leis e códigos próprios de tal forma que para uma abordagem válida, seja na criação, performance ou análise, necessário se faz apreender suas estruturas, interna e externamente, para então buscar o método aplicável a determinado aspecto que se quer analisar. Esta parece ser a maior contribuição da Etnomusicologia, quero dizer, a valorização dos elementos relacionados ao complexo fenômeno chamado música e à importância destes na sua descrição e análise:

"It is possible to think of models as dialectical, of a field as a ferment, and of debate as a method for advancing ideas. I prefer this vision of Ethnomusicology, where the normal state of affairs is not consensus but rather contention, where debate replaces agreement and where exploring really different approaches substitutes for tinkering with a single existing model." (Seeger, 1987: 493).

O termo método tem sido utilizado com dois sentidos diferentes, ora significando as técnicas particulares usadas em um determinado processo, ora significando o conjunto de toda a pesquisa. Apesar de modernamente prevalecer o primeiro significado, não se deve esquecer que não há doutrina ou teoria, seja filosófica ou científica, que não possa ser considerada sob o aspecto de sua ordem de procedimento e, portanto, chamada de método no sentido de que fornece resultados, isto é, um saber. Neste sentido, podemos estender este conceito à musicologia, ou melhor, aos diversos métodos por ela utilizados.

Muitas são as tentativas de definição do fenômeno musical, no entanto, podemos separá-las, grosso modo, em duas categorias: de um lado as que consideram-no como revelação divina, ou seja, a arte revela ao homem uma realidade

privilegiada: de outro, as que consideram o fenômeno musical como técnica ou conjunto de técnicas expressivas que concernem à sintaxe dos sons.

A primeira concepção que, muitas vezes, nasce por ser a de maior profun-

A música é uma atividade humana, nela estão refletidas todas as questões enfrentadas pelo homem, é viva e mutável e as diversas óticas e métodos se complementam na investigação de sua multiplicidade.

Neste sentido, devemos procurar, além dos métodos musicológicos, métodos etnomusicológicos de análise, mas na acepção geral do termo, ou seja, a de enfocar a música inserida em uma cultura e nela interagindo. Com uma perspectiva histórica e social sem, no entanto, perder a perspectiva individual, pois, é no indivíduo que esta se expressa.

Este ponto de vista contrapõe-se à visão da música como revelação, ou seja, a visão da arte como "necessária" e "em si" e, portanto, sem a necessidade de ser analisada, isto é, descrita, interpretada ou compreendida mediante procedimentos verificáveis. A outra abordagem, aquela que concebe a música como ebriedade e exaltação e que procura sua apreensão tendo como ponto de partida a música nela mesma, não parece ser sustentável dentro de uma perspectiva etnomusicológica.

## BIBLIOGRAFIA:

- Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- Bent, Ian D. "Analysis". In Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Pp. 340-88, 1980.
- Blacking, John. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9 (1978): 1-26.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University Press, 1964.
- Seeger, Anthony. "Do We Need To Remodel Ethnomusicology?" *Ethnomusicology*, Fall 1987: 491-95.

## Metodologia da Pesquisa: Análise Semiótica

*Maria da Conceição Costa Perrone*

Toda tendência analítica gera uma série de questionamentos quanto à sua validade e credibilidade científica. Em especial, na etnomusicologia, tem-se tentado criar um grande número de possibilidades para analisar musicalmente o material coletado (Lomax, Kolinski), análises estas criticadas por alguns e adotadas por outros. Em especial, serão aqui abordadas questões inerentes à análise semiológica para as músicas de sociedades distintas, baseadas nos aspectos pertinentes aos modelos extraídos da linguística de Saussure, desenvolvidos por Molino e utilizados por Nattiez.

Aristóteles, definindo o termo **analítica**, o explicita como a parte da lógica que almeja resolver todo o raciocínio nas figuras fundamentais do silogismo<sup>1</sup>. Apoiando-me em tal argumento, na elaboração de um modelo analítico, dois processos serão essenciais: criatividade e lógica. Para justificar tal posição, vamos ao Aurélio<sup>2</sup>. **Analysis**, terminologia extraída do grego, é a decomposição de um todo em suas partes constituintes. Para os filósofos, a finalidade do processo analítico é **resolver** a situação ou o objeto nos seus **elementos**<sup>3</sup>. Criatividade é a qualidade de criador, ou seja, o indivíduo criador é aquele capaz de inventar (ou criar) métodos artísticos. Criar é dar existência a: estabelecer, fundar, instituir. Criatividade aqui deve ser entendida como a capacidade de inventar um modelo analítico, baseado em uma estrutura científica. No aspecto da Lógica, Aristóteles a define sem dar-lhe nome, como “a ciência que se prepara para pesquisar como ciência da demonstração e do saber demonstrativo...”<sup>4</sup> Aurélio entretanto, define a lógica como uma coerência de raciocínio e idéias. No aspecto filosófico ele ainda esclarece como sendo o conjunto de estudos tendentes a expressar em linguagem

<sup>1</sup>Nicola Abbagnano, **Dicionário de Filosofia**, Alfredo Bosi, trad., 2. ed. (São Paulo: Mestre Jou, 1962) p. 50

<sup>2</sup>Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, 1. ed. (4. impressão). (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d.) Pp. 91, 401, 855.

<sup>3</sup>Nicola Abbagnano, **Dicionário de Filosofia**, Alfredo Bosi, trad., 2. ed. (São Paulo: Mestre Jou, 1962) p. 48.

<sup>4</sup>Ibidem, p. 596

matemática as estruturas e operações do pensamento, deduzindo-as de número reduzido de axiomas, com a intenção de criar uma linguagem rigorosa, adequada ao pensamento científico...<sup>5</sup>

Segundo a tradição aristotélica, a lógica subdivide-se em: formal e material. Lógica Formal "... estabelece a forma correta das operações do pensamento. Se as regras foram aplicadas adequadamente, podemos concluir automaticamente"<sup>6</sup>. Lógica Material, segundo a mesma fonte,

... trata da aplicação das operações do pensamento segundo a matéria ou natureza dos objetos a conhecer. É também chamada metodologia, e como tal procura o método próprio de cada ciência<sup>7</sup>.

Numa concepção mais atual, segundo Nattiez, uma análise exprime-se necessariamente sobre a forma de um discurso falado ou escrito. Consequentemente ela é um produto de um fazer, um traço de lembranças, que dá lugar a leituras, interpretações e críticas<sup>8</sup>.

Jean-Jacques Nattiez, internacionalmente conhecido como pioneiro da semiologia musical, tem seu nome vinculado à criação desse sistema analítico. Tendo como estrutura o modelo linguístico semiótico de Ferdinand Saussure, que estuda a relação simbólica empregada (fala e o signo), tentando explicar e classificar seu significado. Na música essa relação ocorre com os mesmos parâmetros tendo em vista o simbolismo da linguagem musical (a música como discurso dos sons), repleta de signos constantes (tema), abordando critérios de pertinências tanto melódicas quanto rítmicas. Para tanto, Nattiez explicita três níveis: o poético, o neutro e o estético, baseados na pesquisa de Jean Molino.

Esclarecendo sobre o conceito de música através do tempo, pôsto que antes do sec. XIX haviam apenas manuais que forneciam os princípios e as regras de produção de uma "boa" obra, (tal como na primeira fase da linguística), o nível poético é aquele cujo problema está centrado em saber como produzir, no caso, uma boa música, sendo a arte encarada sobre o ponto de vista do seu criador. Além do criador, todo o processo artístico ordena-se em torno do espectador rei, e a estética, seja ela filosófica ou científica. Constituída a partir do sec. VII, na estética, (cujo nome revela claramente os fundamentos nos quais se assenta), o ponto de vista privilegiado passa a ser o do consumidor, espectador ou auditor, característica do terceiro nível - o estético -, esgotando-se nas reações que provoca na especta-

<sup>5</sup>Aurélio Ferreira, s.d., p.

<sup>6</sup>Maria Lúcia de Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins, **Filosofando: Introdução à Filosofia**, (São Paulo: Editora Moderna, 1987), p. 98.

<sup>7</sup>Aranha/Martins, 1987, p. 98.

<sup>8</sup>Jean-Jacques Nattiez, **Musicologie Générale et Sémiologie**, (s.l.: Christian Bourgois Éditeur, s.d.), p. 169. "... une analyse s'énonce nécessairement sous la forme d'un discours - parlé ou écrit -, par conséquent elle est le produit d'un faire, elle laisse une trace, elle donne lieu à des lectures, des interprétations, des critiques".

dor<sup>9</sup>. Nesse nível, tanto na literatura como na música, o processo é ativo, reconstruindo a mensagem. Molino, explicando o segundo nível - o neutro -, esclarece um problema preliminar: o da notação, resolvido por definição, no sistema ocidental. Atualmente a análise musical tem que transformar-se em uma análise do fato musical, tendo em vista sua atual extensão, tanto no campo da música de tradição oral quanto no da música contemporânea. Se tentarmos realizar uma análise musical somente dentro de sua perspectiva escrita (partitura), concluiríamos que composições como as de Berio, Stockhausen ou Cage, bem como as músicas da África seriam inanalizáveis e não fariam parte do acervo musical<sup>10</sup>. Nesse aspecto, seria conveniente estabelecermos fronteiras, tais como: música escrita é música, porém a música que não se enquadra nos padrões da escrita tradicional não é música.

Será que a característica predominante da música não é o som? Molino, citado literalmente, refere-se à análise musical dizendo que "...Nenhum método de análise, seja ela tradicional ou não, deve a priori marcar um limite e afirmar: a música acaba aqui"<sup>11</sup>. Mesmo na música de tradição escrita, temos que admitir o limite da notação. Na música de tradição oral, o problema da transcrição musical é semelhante ao da transcrição linguística.

Será necessário fazer uma transcrição larga ou estreita, e, em primeiro lugar, como ter a certeza de que se transcreve bem tudo que é importante? Para o linguista, a resposta é que se têm de transcrever não todas as nuances que uma análise < objetiva > do material permita perceber - tarefa infinita -, mas tão só as classes de elementos mínimos que tornem possível distinguir as mensagens umas das outras, isto é, os fonemas<sup>12</sup>.

Dentro desse modelo tripartido, Nattiez realizou uma análise dos Jogos Vocais INUIT, primeiro transcrevendo aproximadamente em notação tradicional. Tal análise, apoiada em princípios da semiologia, aborda aspectos tais como: uma visão geral do gênero, distribuição geográfica dos jogos vocais e terminologia, interpretação etnográfica, análise estilística, poética do Katajjaq, explicação cultural, culturalismo e semiologia. Analisou parâmetros de constância tanto rítmica quanto melódica, bem como transcreveu conceitos pertinentes à cultura estudada.

Segundo os conceitos de Linguística Antropológica,

É importante considerar cada língua como um todo estruturado, um sistema funcional em si mesmo. A implicação disto é que as línguas são relativas; cada uma tem de ser vista em seus próprios termos<sup>13</sup>.

<sup>9</sup>Jean Molino, *Semiologia da Música*, (Lisboa: Editora Vegas, s.d.), Pp. 141-42.

<sup>10</sup>Ibidem, p. 145.

<sup>11</sup>Ibidem, p. 145.

<sup>12</sup>Ibidem, p. 144.

<sup>13</sup>E. Adamson Hoebel e Everett L. Frost, *Antropologia Cultural e Social*, trad, Euclides Carneiro da Silva, (São Paulo: Editora Cultrix, 2. ed, 1976, p. 388.

O relativismo cultural e linguístico é algo muito complexo tendo em vista que em culturas distintas torna-se difícil considerar o que é certo, elegante ou bonito, necessitando o indivíduo, para realizar um trabalho de análise, estar adaptado às nuances pertinentes da cultura estudada.

Qualquer pessoa que tenha estudado uma língua, que não a sua própria, tem consciência deste problema. Começa-se a ver elementos de estrutura que não se enquadram completamente com os elementos da sua própria língua, e pode-se encontrar dificuldades em transferi-los plenamente<sup>14</sup>.

É uma visão errônea pensar que uma língua não escrita é rude. “Pelo contrário, é mais frequente que a língua não-escrita preserve a tradição oral com fidelidade, e enfatize a correção e a precisão da fala<sup>15</sup>. A linguagem é um instrumento na formação do mundo cultural. Para tanto, no momento designamos um nome para um objeto, estamos diferenciando do resto que o cerca, entrando assim no mundo dos símbolos. Toda linguagem funciona dentro de um sistema de signos e o domínio de um idioma prescinde ao “total” conhecimento desses símbolos.

Neste momento chego a questionamentos: será que mesmo na nossa língua mãe, temos o conhecimento total deles? Será que tal aspecto não é uma utopia? Na linguagem, tal como a música, há uma linha limite deste exato conhecimento?

Uma nova palavra surge agora.

Há dois polos no processo do conhecimento: o **sujeito congnovente** (que é o sujeito que conhece) e o **objeto conhecido**. Assim, o conhecimento é uma dualidade de sujeito e objeto expressa numa relação. Isto é, o sujeito tende para o objeto e dele se “apossa” pelo pensamento, assim como o objeto “determina” o pensamento do sujeito<sup>16</sup>.

Caso o pensamento do sujeito seja concordante com o objeto, dá-se o conhecimento. Um dos problemas que surgem nessa relação são os critérios, os métodos, as maneiras com que o sujeito pode se valer para ver se o conhecimento é verdadeiro ou não.

O método utilizado por Nattiez é o da linguística, ciência piloto do conhecimento em geral. Em compensação, não acredito que a Linguística Antropológica possa esclarecer todo o aspecto simbólico pertinente às culturas estudadas. Para tanto seriam necessárias várias vidas a fim de se chegar à compreensão profunda da cultura estudada. Faço esse questionamento baseando-me em nossa própria língua, onde é impossível absorver toda a simbologia nela persistente.

Outro aspecto bastante discutido na análise de Nattiez reside no seu caráter ênico, ou seja, os parâmetros utilizados não são oriundos da cultura estudada.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 388

<sup>15</sup>Ibidem, p. 389

<sup>16</sup>Aranha/Martins, 1987. p. 165-66.

Abordagens quanto aos aspectos êmicos e éticos proporcionam uma série de questionamentos. Entretanto, qual a análise que não refletirá características êmicas?

Na certeza de tais questionamentos tornam-se universais, defendendo a análise semiótica como um meio esclarecedor de análise da música de culturas distintas, evidenciando parâmetros constantes, discutindo a poética de cada cultura, apoiado pela lógica tanto formal como material. Ao mesmo tempo, sobre o ponto de vista da música polifônica ocidental, a análise semiológica tem função limitada, onde os atributos de estruturas harmônicas não são evidenciadas.

## BIBLIOGRAFIA

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Alfredo Bosi, trad. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou. 1962.

Aranha, Maria Lúcia de Arruda e Martins, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo; Editora Moderna 1987.

Barthes, Roland. *O Grão da Voz: Entrevistas 1962-1980*. Teresa Meneses e Alexandre Melo, tradutores. Lisboa: Edições 70, (1981).

\_\_\_\_\_. *Fragments de Um Discurso Amoroso*. Hortênsia dos Santos, trad. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

Beaudry, Nicole. "Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games Macro-Structure". *Ethnomusicology*, 22/2, (May, 1978): 261-74.

Biderman, Maria Tereza Camargo. *Teoria Lingüística Quantitativa e Computacional*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

Camara, Joaquim Mattoso, Jr. *História da Lingüística*. Maria do Amparo Barbosa de Azevedo, trad. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

Charron, Claude. "Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Micro-Structures". *Ethnomusicology*. 22/2 (May, 1978): 245-60.

Cook, Nicolas. *A Guide to Musical Analysis*. London e Melbourne: J. M. Dent e Song LTDA, 1987. Pp. 116-214.

Driver, E. Harold e Downey, C. James. "Cantometrics". *Ethnomusicology*. 14/1 (January, 1970): 57-67.

Eco, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Giovanni Cutolo, trad. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectivas, 1971.

\_\_\_\_\_. *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*. Pérola Carvalho, trad. São Paulo: Editora Perspectivas, 1971. Pp. 362-419.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1. ed (4. impressão). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, (s.d.).

Herndon, Marcia. "Analysis: The Herding of Sacred Cows?" *Ethnomusicology*. 18/2 (May, 1974): 219-61.

Hoebel, E. Adamson e Frost, Everett L. *Antropologia Cultural e Social*, trad. Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, 2. ed, (1976).

\_\_\_\_\_. "Reply to Kolinski: Tarus Omicida" *Ethnomusicology*. 20/2 (May, 1976): 217-31.

La Rue, Jan. *Guidelines for Style Analysis: A Comprehensive Outline of Basic Principles for the Analysis of Musical Style*. 1. ed. New York: Norton, 1970.

Locke, David. "Lomax: Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music". *Ethnomusicology*, (Book Reviews), 25/3 (Sept, 1981): 527-8.

Nattiez, Jean-Jacques. "Semiologia Musical e Pedagogia da Análise". Regis Duprat, trad. *Opus 2*, II/2 (jun, 1990): 50-58.

Nattiez, Jean-Jacques et al. *Semiologia da Música*. Mário Vieira de Carvalho, trad. Lisboa: Vega Universidade, s.d.

\_\_\_\_\_. "Semiologia dos Jogos Vocais Inuit". Joselice Macêdo, trad. *Art*, 017/2 (Agosto, 1990): 05-31.

\_\_\_\_\_. *Musicologie Générale et Sémiologie*, (s.1.): Christian Bourgois Éditeur, (s.d.).

## Sobre Análise para Executantes

*Diana Santiago*

### CONSIDERAÇÕES GERAIS

Partindo do princípio que, por existirmos como seres humanos, pensamos, é de crer-se que em toda sociedade haverá a reflexão sobre a música ou o ato de fazer música: a análise (no seu sentido mais amplo) caminha **pari passu** com a criação e a execução musical. O que não torna as coisas mais fáceis - etnomusicólogos que o digam - é que o **ato de criar, de pensar e de executar** música se diferencia tremendamente de um a outro contexto. Como, pois, falar de análise para executantes sem delimitar **o tipo de análise a ser realizado, para que músicas e por quem?** Até que ponto **refletir sobre a música em foco** é realizar uma análise musical?

Não definiremos aqui o que seja esta análise: uma visão abrangente do tópico pode ser encontrada no **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** (Bent, 1980). Buscaremos, sim, elaborar algumas reflexões sobre o valor da análise para o executante, mas antes de procedermos a uma breve revisão da literatura, direcionada basicamente ao pianista e ao professor de piano, gostaria de abordar ligeiramente dois tópicos que considero relevantes. O primeiro, uma *questão* de ordem metodológica. Jarmy Oliveira, em trabalho intitulado "Dinâmica do Conhecimento Musical: teorização", de 1990, explicita apropriadamente que "produzimos análise para o compositor, para o intérprete e para o ouvinte, em diversos graus de complexidade e conforme especializações internas a esta tríade" (p. 4). Gostaria de ratificar as **especializações internas a esta tríade**: como deter-nos a falar de análise para executantes em tão curto espaço de tempo, se intérpretes incluem caracteres tão distintos quanto cantores, flautistas, percussionistas e regentes? O segundo tópico, uma questão de ordem filosófica. Que é um intérprete, e para que serve? Soa ingênua, especialmente se realizada, a pergunta, por alguém que, como eu, é apaixonada, em música, **pelo ato de tocar**, acima de qualquer tentativa de especulação teórica. Mas até quando devo, como intérprete, **confinar-me a tal?**

Concordo com Sessions (1971), quando diz que “estou convencido que o intérprete é um elemento essencial no quadro total do mundo da música... Não existe algo como uma ‘execução definitiva’ de qualquer obra. Isso é verdadeiro mesmo no que diz respeito a execuções realizadas pelo próprio compositor” (p. 86). Gosto de sentir-me necessária, talvez. Entretanto, questiono a posição do intérprete que somente sabe “dar vida” ao que foi escrito por outros, qual perpétuo reprodutor, um papagaio...

Após essa digressão necessária, duas frases citadas por Prausnitz (1983), nos conduzirão à prometida revisão da literatura. A primeira, de Keyserling, “uma partitura é apenas a promessa de música” (p. 11). A segunda, de William Schuman, “sim, necessita-se do intelecto para alcançar o coração (p.v). Se, com o eco dessas palavras em nosso campo auditivo-mental, nos embrenhamos no exame dos livros sobre ensino e estudo do piano, é estarrecedor constatar que pouca ou quase nenhuma ênfase é dada à necessidade do estudo da análise. Barros (1976), por exemplo, ao sintetizar seu método de estudo, não faz qualquer menção à análise, detendo-se em tudo mais: leitura, dedilhado, memorização, andamento, toques, edições, e o ato de escutar-se, como se não implicassem em ou sugerissem uma análise e devessem ser realizados (???) isoladamente, Fontainha (1956) também não se detém no tópico; Sá Pereira (1933) e Bastien (1988), idem, este último somente mencionado, num livro de trezentas e noventa e seis páginas, que “familiaridade com todos os períodos da história da música e da literatura é vital para um conhecimento musical completo, tanto quanto um conhecimento de teoria, contraponto e composição” (p. 233). Lacerda (1977) intitula o último capítulo de seu livro “O Piano: de um professor para um aluno”, de “A propósito de uma meia frase”, e realmente destaca a necessidade do aluno estudar “outras matérias além do piano” (p. 66), para evitar “interpretação errônea, deturpação da idéia, e ainda possivelmente mais” (ibid.). Questiono, entretanto, a linguagem com que o livro foi escrito, prolixa e confusa. Ao acrescentar alguns outros nomes à lista, faço-o tendo consciência de que várias “análises” estão aqui representadas. Kaplan (1985) fala **en passant** de uma análise fraseológica como auxiliar para a memorização (p. 73) e Leimer (Giesekink & Leimer, 1972) frisa a importância do conhecimento total da peça antes do seu estudo, porém a análise que faz como exemplo, da **Allemande da Suite em Mi Maior** de J. S. Bach, é também visivelmente para auxílio mnemônico. Casella (s/d.) diz que, por razões culturais (sic), “o mestre formulará a seus discípulos toda sorte de questões: história da música, harmonia, forma, polifonia, instrumentação, etc.” (p. 167), porém não vai além disso. Cortot (s/d.), segundo Thieffry, pedia a seus alunos um exame detalhado da peça em estudo, que incluía desde aspectos históricos até a análise formal e harmônica, porém o livro como um todo se detém em problemas de interpretação, como o título o indica. Já Foldes (1958), além de mencionar (cap. IV) análise de problemas técnicos específicos a cada compositor (por exemplo,

Mozart, escalas; Beethoven, acordes arpejados; etc.), no último capítulo de seu livro, respondendo a uma pergunta, fala da importância do estudo teórico da música desde cedo, adaptado ao adiantamento do aluno. Um pouco de "estatística" nos fornece um quadro mais objetivo do problema. Dentre estas mil e quinhentas e oitenta e duas páginas publicadas especificamente para o pianista (professor ou aluno), dezenove e meia tratam do problema da análise !!!!

Isso não é tudo. O mesmo ocorre nas aulas de instrumento, Por questões que não saberia enumerar aqui em sua totalidade, o professor de instrumento raramente se vale de argumentos retirados da estrutura da peça para discutir com seus alunos, apontar maneiras de realizações ou simplesmente conversar, geralmente recomendando "faça isso" ou "aquilo" e "escute outros tocarem", o que não deixa de ser válido - até certo ponto - porém poderia ser mais específico e, portanto, mais enriquecedor.

Os limites impostos a esse trabalho não me permitirão ir ao pólo oposto - os livros de análise - que geralmente omitem a figura do executante por completo, sabe Freud por que razão. Um estudo detalhado deles, entretanto, não deixa de ser essencial para a formação do intérprete.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ESPECÍFICAS

Em seu livro "Conducting Technique", McElheran (1989) afirma que "existem dois ideais opostos na execução musical. Por um lado, podemos ser puramente subjetivos e pessoais na nossa interpretação da página impressa. Por outro, podemos conscienciosamente tentar recriar as idéias musicais do compositor, auxiliados por suas indicações na própria composição e em trabalhos similares, suas visões expressas sobre execução e nosso conhecimento das condições e dos costumes de sua época" (p. 95). "Que faremos, então? Tentar ser autênticos ou esquecer o compositor completamente?" (p.99).

Cone (1968) nos responderá: "seja qual for a decisão que se tome, ganha-se algo mas perde-se algo também" (p. 35). Ou seja, tudo se resume a um inevitável posicionamento pessoal.

Podemos nos decidir por adotar a postura tipicamente imitativa, e interpretarmos algo porque **ouvimos outro** tocar assim ou assado (McElheran (1989) tem algo a dizer sobre o assunto: "Frequentemente, quando se pergunta a um estudante porque ele interpreta uma passagem de certo modo, ele retruca: "Porque está dessa maneira no disco". Um questionamento maior frequentemente revela que ele não pode nem mesmo recordar o nome do executante. Ele simplesmente assume que porque está num disco é divinamente inspirado e não deveria ser questionado por um simples mortal" (p. 101).), ou podemos optar por uma postura mais consciente, em que busquemos, sim, o intelecto para ajudar o coração, recordando a já citada sentença de William Schuman.

Que é uma boa execução? Uma tecnicamente perfeita? Ou aquela que revela algo a quem, no caso da música, a escuta? Cone (1968) é decisivo: "um teste de uma boa execução é a amplitude com que o ouvinte sabe onde está, mesmo numa obra com a qual ele não está familiarizado" (p. 45). Para que possamos guiar alguém, pois, necessitamos do conhecimento seguro - e não do "ouviu fazer".

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada intérprete deve buscar as metodologias analíticas que mais se coadunem com sua personalidade no momento em que vive e com a peça que pretende desvelar. Indubitavelmente, a análise harmônica é necessária, mas a que clarifique as estruturas - não aquela que somente dê nome a acordes depois de acordes. O essencial é percebermos a forma da obra e tentar transmiti-la tão claramente quanto possível aos nossos ouvintes (Cone, 1968, p. 39), utilizando-nos dos recursos do nosso corpo e do nosso instrumento, apoiados numa fundamentação teórica que busque esquadriñar todos os aspectos da e relacionados com a obra em questão.

Discordo da posição de Bent (1980) quando diz que análise é "a parte do estudo da música que toma como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos a ela" (p.342). Prefiro ficar com Kerman (1980), acreditando que "se o que valorizamos num artista é sua visão pessoal, ao invés da evidência que ele traz para sustentar algum sistema analítico generalizador, nós queremos certamente penetrar tanto quanto possível em seu mundo idiossincrático de associações pessoais e imaginação" (p.329) e que também afirma que "um gênero artístico tem uma vida própria na história; criticismo não pode proceder como se a história não existisse" (ibid.).

Creio ser essa a melhor abordagem para o intérprete: deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser trabalhada; tomá-la como ponto de partida, porém, **além dela**, buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao ato de execução e à própria arte - à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barros, E.

1976 *Técnica Pianística*. São Paulo, Musicália.

Bastien, J. W.

1988 *How to Teach Piano Successfully*. 3a ed. San Diego (CA, USA): Neil A. Kjos.

Bent, I. D.

1980 *Analysis*. In S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 1 (pp. 341-389). London: McMillan.

Casella, A.

s/d. *El Piano* (C. Floriani, trad.). Buenos Aires: Ricordi Americana.

Cone, E. T.

1968 *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W.Norton.

Cortot, A.

s/d. *Curso de Interpretacion* (R. J. Carman, trad.). Compilado por J. Thieffry. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Foldes, A.

1958 *Claves del Teclado* (F. Walter, trad.). Buenos Aires: Ricordi Americana.

Fontainha, G.

1956 *O Ensino do Piano: seus problemas técnicos e estéticos*. 2a ed. Porto Alegre: Carlos Wehrs.

Gieseking, W. & Leimar, K.

1972 *Piano Technique*. New York: Dover Publications.

Kaplan, J.A.

1985 *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento.

Kerman, J.

1980, Winter How We Got into Analysis, and How to Get Out. In *Critical Inquiry*, 311-331.

Lacerda, M.

1973 *O Piano: de um professor para um aluno*. 2a ed. rev. e ampliada. São Paulo: Irmãos Vitale.

McElheran, B.

1989 *Conducting Technique*. Rev. ed.. New York: Oxford University Press.

Oliveira, J.

1990 *Dinâmica do Conhecimento em Música: teorização*. In M. Veiga (coord.), *Seminário inaugural do Mestrado em Música: Dinâmica do Conhecimento em Música*. Salvador, BA.

Prausnitz, F.

1983 *Score and Podium: a complete guide to conducting*. New York: W.W. Norton.

Sá Pereira

1933 *Ensino Moderno de Piano*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Sessions, R.

1971 *Questions about Music*. New York: W.W.Norton.

## Leituras e Análises

*Glacy Antunes de Oliveira*

O pianoforte não pode ser reduzido a veículo de falsa virtuosidade, mero demonstrador da habilidade digital de adestrados tocadores que apenas usam o instrumento para explosões temperamentais.

Em se tratando de Música e Músicos, Professores de Música e não só de piano, Intérpretes e não somente pianistas, é imperativo considerar:

“... Há entre a partitura e aquele que vai ouvi-la um outro musicista encarregado de retraduzir um plano. Este outro músico vai precisar reencontrar também o subjetivo que não está escrito por mais perfeita que seja a notação: o intérprete assume, então, dupla responsabilidade: em relação ao autor cujo pensamento ele traduz e em relação ao ouvinte que espera a comunicação”.

Uma correta interpretação que uma autoridade estilística à delicadeza e sensibilidade produz beleza e fruição imersas em magníficos resultados sonoros:

Performances com todas as nuances, demandam um toque refinado que precisa ser apreendido com forte embasamento e domínio de apoio, ataque, impulsos, inflexões: com respeito pela agogia e correto emprego do rubato e, ainda com conhecimento científico das soluções técnicas, ou seja, “uma técnica tão adiantada que dela não mais se cogite”.

A execução de uma peça musical coloca o pianista frente à partitura em descobertas múltiplas, sucessivas, contínuas, cumulativas e entrelaçadas.

Progressivamente, do símbolo ao som, a partitura se torna mais rica, mais informativa, mais ampla à medida em que o pianista se torna mais ativo. A princípio apenas a representação gráfica, cheia de detalhes, atrai o pianista mas, gradativamente, o texto o traz de volta incontáveis vezes mesmo depois de muito estudo. Durante este período de assimilação, o intérprete vai tomando conta da partitura através de crescente entendimento e do permear a música com sua contribuição pessoal.

A partitura apenas reflete as intensões do compositor e tentar verbalizar tais idéias pode afastar ainda mais o intérprete da intenção primeira e essencial. Mas é necessário desenvolver uma curiosa e detalhada investigação, especialmente

porque certas peças têm sonoridade e estrutura especiais, características, e, muitas vezes, únicas.

Usar tempo para investigar e entender os princípios das técnicas de composição, dos motivos rítmicos, e de todos os muitos elementos unificadores é um desafio para o pianista interessado em chegar à uma interpretação estilisticamente correta.

O musicista deve ser constantemente encorajado a prescrutar a partitura com a intenção de trazer a análise em perspectiva com seu contexto aural; precisa aprender a dissecar, a fragmentar uma masterpiece e depois colocar cada peça do jogo em seu lugar real; é necessário discutir a obra que toca e poder, através da análise, dar-lhe contexto próprio em relação à outras composições e compositores; é ainda absolutamente indispensável que instrumentistas saibam estudar o processo composicional no intuito de atingir uma execução correta; enfim, a análise, ampla e profunda é parte indispensável da preparação para a realização da obra, é um trabalho a ser executado pelo pianista inteligente que deseja realizar performance apurado em estilo e caráter.

Oportuno então se faz propor novas leituras da palavra análise. Tomando-se leitura por Arte de ler (lat. LECTURA) pode-se, sugerir um Processo de leituras do texto Musical baseado em análises ou seja:

1. **Análise estrutural X Caráter da obra**
    - Leitura histórica, leitura política
    - Leitura das intenções do compositor
    - Leitura morfológica, Leitura harmônica
    - Leituras: rítmica, métrica, melódica
  2. **Análise do Plano Sonoro X Caráter da obra**  
(o ouvir, ou da verificação do que se deve trabalhar)
    - Leitura do toque, do ataque, da inflexão
    - Leitura dos Andamentos, da Dinâmica, da Agógica
    - Leitura da respiração, dos impulsos
    - Leitura da emoção envolvida
  3. **Diagnóstico dos Problemas Técnicos X Caráter da obra**  
(ou da reflexão do como trabalhar)
    - Análise da postura, da posição ao piano
    - Análise da articulação e do agilitar
    - Análise das possibilidades anatomicas e da dissociação muscular
    - Análise da pedalização
- Análise da maturação e do "bon gout" X Caráter da obra
  - a praxis
  - o recriar
  - a memorização (consequencia)
  - o programar recitais, concertos, provas e concursos

- o domínio
- o prazer de se ouvir e de transmitir

Vale ressaltar:

- a: que todo trabalho dito técnico só pode existir após a investigação e a descoberta do que se quer atingir.
- b: a preocupação com o caráter da obra é intrínseca a todo o processo.

Assim, se em execução pianística a análise é o meio e a performance é o fim, poderemos considerar análise como:

investigação

descoberta

reflexão

contribuição pessoal

soluções

performance

## BIBLIOGRAFIA

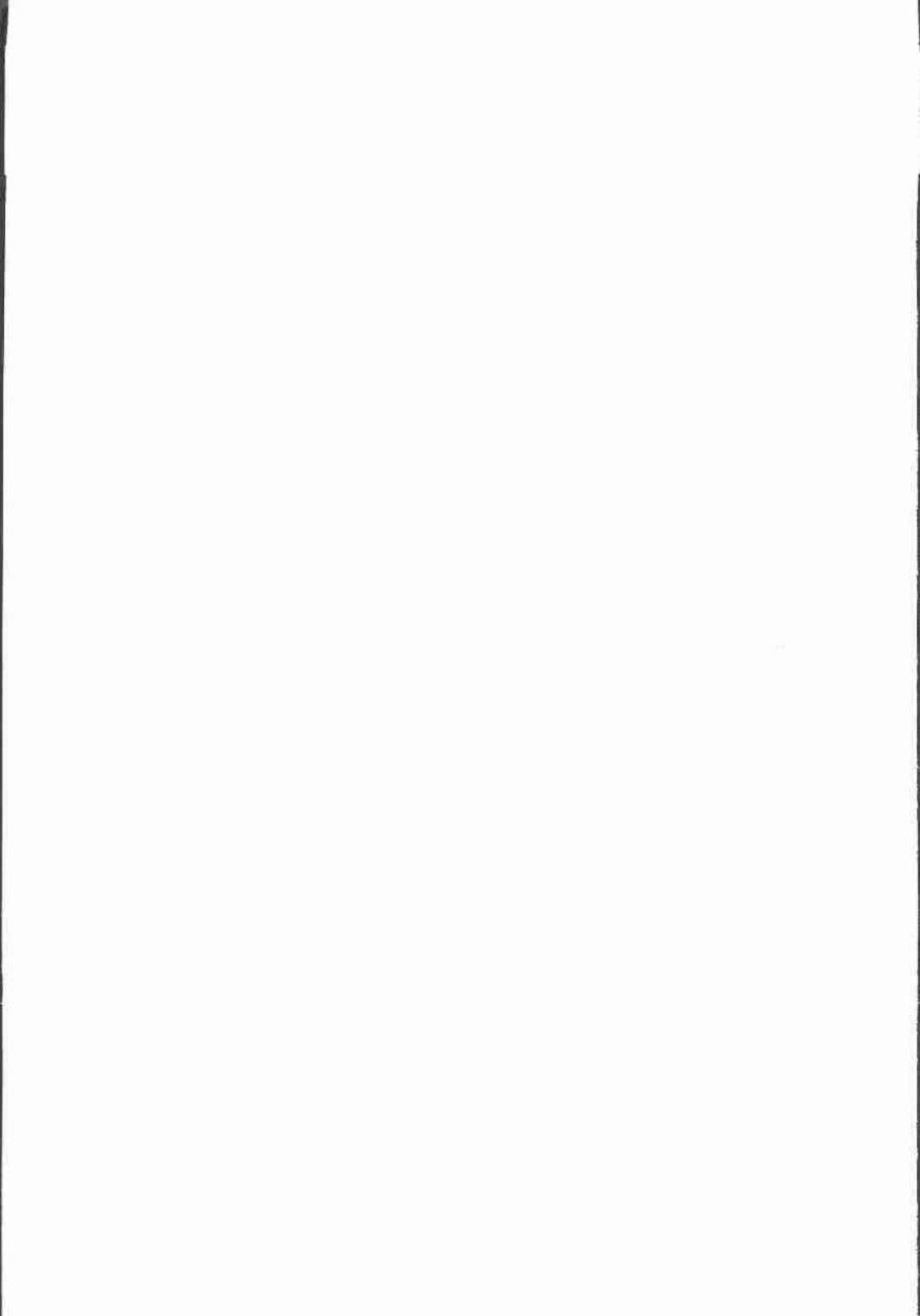
Newman, William - Pianist's Problems. Harper & Row, New York, 1976

Kliass, José - Breves considerações sobre a interpretação pianística. São Paulo, 1959.

Riemann, Hugo - Manual del Pianista. Labor, Barcelona

Lacoste, Jean - A Filosofia da Arte. Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

Hinson, Maurice - Anatomy of a Classic, Alfred, C.A. - U.S.A., 1989.



## **A Trajetória do Intérprete: uma Descrição Sumária das Diversas fases Psicológicas Envolvidas no Processo do Interpretar**

*Raimundo Magalhães*

A literatura musical, no que se refere a processos apreciativos, não deve restringir seu enfoque ao aspecto formal. Para que se possa interpretar bem uma obra, não basta concebê-la intelectualmente, identificando traços e tecendo algumas comparações simplistas. É necessário que se encontre uma linguagem conceitual mais ampla que englobe o processo interpretativo em todas as suas fases. E como chegar a este código que não é meramente cognitivo? Através de (2) métodos: o 1º, mais informal e intuitivo, buscando uma motivação intrínseca para a própria interpretação; o 2º, mais formal e categórico, procura uma explicação psicológica para o processo do interpretar, identificando etapas perceptivas de complexidade crescente.

Um intérprete, ao programar um concerto, se envolve afetiva e comportamentalmente. Mas isto só se torna possível se as pessoas atentarem para o processo que ocorre ao se estudar uma obra. Começa desde a sua escolha, o que ultrapassa a disposição para responder ao estímulo de se fazer ou não um recital, por exemplo. Desenvolve-se uma tolerância generalizada por uma variedade de músicas, e nesse momento já existe uma considerável discriminação, porque selecionam-se as obras atentando para os diversos elementos que a peça oferece, desde os potenciais até mesmo os técnicos e estéticos. Então, quando um executante pensa em interpretar alguma obra, existe toda uma gama de processos até chegar à concepção mais madura. E para que haja autenticidade é necessário um certo grau de aquiescência para com os estímulos que a peça oferece. Deve deixar-se levar pela peça sem nenhuma intenção inicial direcionada, porque esta vem sempre carregada por tendências ou idiosincrasias que contaminam totalmente o espírito da obra.

Resumindo, o artista passa por diversas etapas: inicialmente, a apreensão da escolha ou tolerância generalizada por uma variedade de músicas, seguindo-se o processo de captação ou seleção, onde existe a identificação natural com estímulo.

los que se afinam mais com a personalidade do próprio artista. Passa, então, a imprimir caracteres peculiares e pessoais, emprestando à obra um colorido todo especial que cada músico pode e deve descobrir.

A objetividade na interpretação pode ser entendida como os dados mais diretos e observáveis da experiência, como por ex. os estímulos conhecidos, compreendendo a parte de notação da partitura, maior conhecimento de fatores relevantes sócio-culturais que estejam direta ou indiretamente ligados à composição de certa peça, conhecimentos adicionais sobre a técnica e a estética do compositor, suas fases mais marcantes, se mudou sua concepção, etc. Todos esses fatores constituem, de um modo geral, uma tentativa de se aproximar mais do estilo, contribuindo desta forma para a obtenção de uma aquiescência, a mais perfeita possível (entenda-se aqui a aquiescência como disposição para receber os estímulos), e desta sintonia espera-se que se obtenha no final deste processo uma resultante extremada, a mais depurada possível, mediada por um fator inevitável: as variáveis intervenientes do intérprete que o levam à impressão de caracteres pessoais.

Poderia parecer paradoxal, à 1ª vista, falar-se em depuração junto com subjetividade. Acontece que esses fatores são inevitáveis sendo impossível dissociá-los da dinâmica geral de todo este processo. Esses já aparecem como uma resultante. O que é possível e deve ser feito é retardar o processo idiossincrático e de tendenciosidades para prevenir prováveis contaminações. Mas tudo deve ser feito também num clima de abertura e critério. Assim, o desapêgo para arriscar, a intuição e à compreensão em qualquer esfera, por mais esquemática que seja, deve ser considerada, tendo em vista que a análise como estrutura dinâmica, organiza, no plano das idéias, os impulsos dinâmicos da criação.

Agora, entremos um pouco numa esfera didática, que não deixa também de ser psicológica, a descrição sucinta de algumas práticas pedagógicas que colaboram, em grande parte na interpretação: 1º, no que se refere, inicialmente, à função do pedagogo; 2º, no que diz respeito ao fraseado.

“A função do pedagogo não se restringe somente à orientação técnica dos estudos, mas o seu campo de ação deve estender também, e muito particularmente, ao campo artístico e cultural, no qual ele deve ser o guia e conselheiro incansável”<sup>1</sup>.

“O professor deve por todos os meios, induzir o aluno à leitura de obras sobre literatura musical, assim como deve fazê-lo conhecer, gradativamente, todas as obras primas, da música antiga e contemporânea”<sup>2</sup>.

A concepção do grandioso e do belo deve ser extraída da obra de poetas, prosadores e, em geral, de outras subáreas do conhecimento artístico, para que se possa enriquecer a concepção e o sentimento.

“Obrigado o aluno a decorar desde o início do estudo é um dos requisitos indispensáveis para se atingir a perfeição na interpretação das obras. O

<sup>1</sup>PELAFSKY, I. *Introdução a Pedagogia do Plano* (esboço didático e histórico). (S.P., Editorial Paulista, 1934), p. 73.

<sup>2</sup> *ibid*, p. 73

artista, liberto do papel de música, torna-se mais senhor de si, guiando o seu pensamento às inúmeras sutilizas da interpretação, ao perfeito domínio técnico do instrumento, e de outras circunstâncias que no momento lhe ocorrerem. A prática diária de decorar auxilia também na educação do ouvido”<sup>3</sup>.

“Além de todas as vantagens que o aluno ”do fraseado proporciona ao aluno, há um que deve ser tomado em consideração: é o meio eficiente que o aluno adquire em corrigir e emendar a obra. É sabido que o intérprete, por desconhecer as mais rudimentares regras do fraseado, fica sempre à mercê da ignorância ou do capricho do compositor. Não é nenhuma novidade, a afirmativa de que os compositores geralmente desconhecem a arte de frasear”<sup>4</sup>.

“Este fato se dá mesmo entre os grandes compositores. É uma verdade muito comum, que Beethoven designava muito mal as indicações de fraseado. Ora, se os grandes compositores, geralmente fraseiam muito mal as suas obras, que diremos então dos compositores de 2ª ordem? Portanto, o intérprete que conhecer o fraseado, será além do mais, um precioso auxiliar do compositor. Deve o intérprete limitar a execução da obra às indicações nela contidas, geralmente com péssima indicação fraseológica, somente porque o compositor não soube dar as exatas indicações e também porque as ignora?”<sup>5</sup>.

Claro que seria cansativo pormenorizar assuntos que são por demais conhecidos dos professores de instrumento, e muito particularmente de piano, que atrai muitos aficionados. Todavia, antes de enveredar pela reflexão final, abro um espaço para um tópico que se considera como um dos pontos dialéticos dentro do processo interpretativo e da prática de execução: trata-se da improvisação.

“A improvisação, de um tipo ou de outro, exerceu um papel muito importante na música antiga, mas durante os dois últimos séculos aproximadamente foi saindo cada vez mais de moda. É provável que não seja simples coincidência o fato de a notação musical, no mesmo período, ter emaranhado o intérprete numa rede cada vez mais cerrada de regras precisas e tirânicas. Compositores como Stravinsky e Schoenberg não deixam nenhuma liberdade ao intérprete: toda nuance de dinâmica; andamento, fraseado, ritmo e expressão é prescrita de maneira rígida, sendo o intérprete reduzido a condição abjeta de uma pianola ou de um gramofone”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup>ibid, p. 73

<sup>4</sup>ibid, p. 68-69.

<sup>5</sup>ibid, p. 69.

<sup>6</sup>Dart, Thurston. *Interpretação da Música*. (S.P., Liv. Martins Fontes Ed. Ltda., 1990), p. 67.

A que se deve este estado de coisas? - Antigamente, a notação musical não era tão precisa ao ponto de prescindir da improvisação, que se desenvolveu inclusive como técnica composicional, especialmente, nos séculos XVI e XVII. Por outro lado, a notação moderna se aperfeiçoa de tal maneira que aciona recursos manipulatórios a ponto de ter a presunção de prescindir do elemento humano. Contudo, emerge a necessidade do improvisador e da improvisação, não como técnica ou procedimento formal, mas a esta altura já estamos falando de um certo senso improvisativo que provém da necessidade de modificar ligeiramente ou até mesmo introduzir novos elementos, mesmo que estes não estejam grafados na partitura. Se em determinado momento o intérprete detecta-os, com habilidade e perspicácia, pode e deve fazê-lo sem receio, estando, inicialmente, convicto de que o novo elemento ou a modificação introduzida levará a uma maior força interpretativa, especialmente em termos de expressividade.

O caráter efêmero e transitório da execução se reflete na sua temporalidade momentânea no sentido de que a obra "só se torna viva enquanto dura sua execução". (Couto e Silva, 1960)<sup>7</sup>.

Isto significa que o intérprete concatenou algumas possibilidades, mas não as esgotou. Já em outro estágio do seu desenvolvimento artístico pode manifestar outros conteúdos, dando-se a revivificação da interpretação.

"Na verdade, o intérprete é muito mais do que um mero elo de ligação entre o compositor e o ouvinte"<sup>8</sup>.

Com a sua personalidade, sensibilidade e inteligência acrescenta elementos e preenche lacunas. Uma explicação plausível para este fato remonta da precariedade de recursos que precedeu o barroco onde se fez necessário o desenvolvimento da improvisação para resolver certos problemas de ordem técnica e de execução. Até hoje, com toda perfeição gráfica, fica sempre uma reticência ou algo ainda por fazer.

Com o advento de novas correntes e ideologias a música atravessa um momento de crise, de colapso emergente. O mais cômodo é se refugiar no passado ou encontrar novas formas para conviver com estes entrê-choques que em determinado momento quebram com a tradição. Fala-se em quebra, porque nunca se deve acreditar em ruptura, tão radical.

Encontrar elos entre o passado e o presente é uma dialética que permanece como um desafio constante entre compositores e intérpretes. O passado deve ser preservado para que não se perca de vista referências que a cultura sedimentou e realizou ao longo do processo histórico, mas não é uma questão de mera preservação; esta deve ser acompanhada de um redimensionamento que dá uma nova visão do passado apreciado pelo ângulo dos avanços e das conquistas técnicas do presente, seja qual for o nível considerado: estético, técnico ou de outra ordem.

<sup>7</sup>Guerchfeld, Marcello. O compromisso do intérprete com a música contemporânea. OPOS, Porto Alegre, V. 2, n. 2, jun. 1990, p. 60.

<sup>8</sup>ibid, p. 60.

O mito do intérprete consagrado e mumificado pela cultura e pelo comodismo da tradição é algo que precisa ser revisto, questionado, para que não se caia no lugar comum do eterno lazer e do consumismo. O intérprete, por mais bem sucedido que seja, não deve ser enaltecido em excesso, embotando o senso crítico pelo ufanismo. Ele reflete possibilidades e parâmetros, que quando agilizados com talento e habilidade, produzem realmente algo digno de nota. Acreditemos também que outros possam vir a fazê-lo. Não vamos padronizar a estética e a interpretação, movidos somente por um convencionalismo estéril e repetitivo.

Aqui entra o valor da pesquisa não só para divulgar, mas sobretudo de um modo a influenciar o processo histórico, daí o aparecimento das obras comissionadas que a longo prazo propiciam esta extrapolação.

“Os condes e os margraves devem ser substituídos pelas universidades, fundações culturais e pelos organismos de fomento à pesquisa e à produção intelectual na forma de comissionamento de obras, prática que já tem sido aplicada em larga escala nos Estados Unidos” (Ichrickel, 1989)<sup>9</sup>.

“Interpretar é recriar em si a obra que “se toca”, segundo Cortot<sup>10</sup>.”

Clarificando essa afirmação, o conjunto de todas as possibilidades possíveis e imagináveis quando são selecionadas pelo intelecto e permeadas pelo crivo da emoção determinam uma dinâmica, um processo que não é meramente cumulativo, somando idéias e conhecimentos de um modo estéril e mecânico, mas convergindo para uma interação de que, antes de qualquer coisa, precisamos convencer a nós mesmos de que é válida a nossa interpretação, como resultado obtido depois de pesquisas, reflexões e amadurecimento.

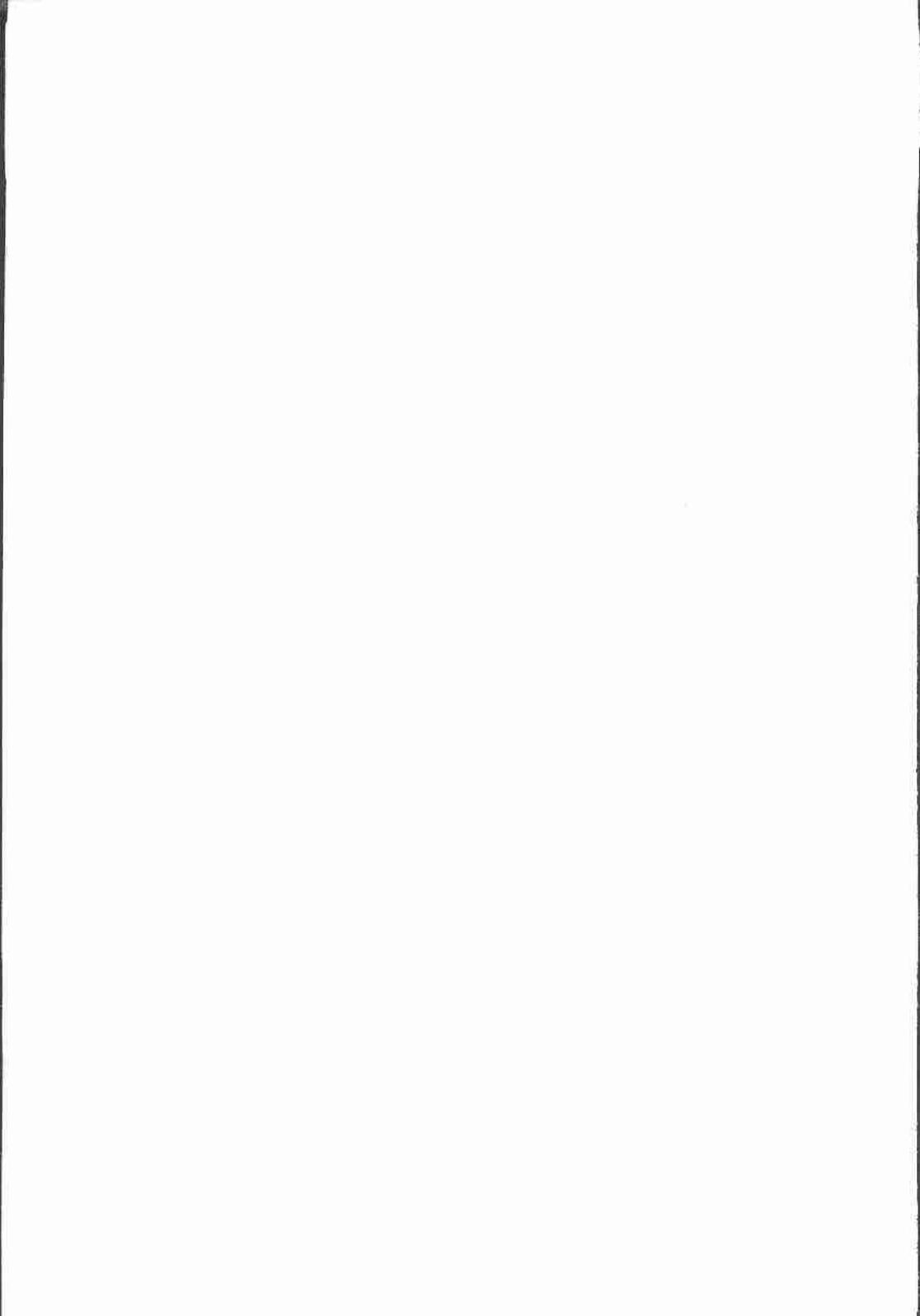
“É essencial em toda obra que a música seja para nós o primeiro veículo do pensamento”<sup>11</sup>.

Ainda clarificando Cortot, isto significa que mesmo que o resultado interpretativo não encontre uma concomitância em documentos históricos, este fato não deve perturbar o intérprete, aparentemente, iludido, que a convergência e o modelo são os melhores atributos que alguém pode conferir à interpretação. De outro modo, seriam os executantes meros reprodutores, e isto é, absolutamente, desprovido de significado. É bom que existam divergências, tantas quanto sejam necessárias, contanto que aquele que interpreta esteja convicto de que o sentimento e a concepção demonstrem que houve uma legitimação que o liga à obra por algum fator de ordem identificativa, personalística e já desprovida, a esta altura, de contaminações primárias que pudessem vir a bloquear a percepção maior, ou seja, a consciência suprema do intérprete é sua meta final.

<sup>9</sup>ibid, p. 63

<sup>10</sup>Cortot, Alfred. **Curso de Interpretação** (Brasília, Musimed, 1986), p. 18.

<sup>11</sup>ibid, p. 19.



## A Formação Teórica do Executante

*José Eduardo Martins*

A função primordial do intérprete, que percorre a sua trajetória executando a criação composicional, tem sido a da intermediação. Sem a sua participação, o resultado do compositor permaneceria perenemente preenchendo apenas espaços e a linguagem musical fixada perderia o seu desiderato final, a divulgação.

Ao intérprete, esse intermediário necessário, o período romântico proporcionou a possibilidade da aura. Sobrepondo-se à criação fixada, o intermediário consagrado, cultuado durante a sua caminhada, recebia do poder dominante e do público, oriundo da “vontade” desse poder, a reverência que o faria prosseguir, não havendo de sua parte, como meta essencial, a fidelidade ao texto do compositor. Este, por sua vez, necessitando divulgar as suas obras, fazia concessões ao intérprete e a cadência nos concertos onde há a presença do solista, a virtuosidade vocal, a acrobacia instrumental visavam muito mais agradar ao intermediário - possibilidade do aplauso e da “perpetuação” da obra – do que traduzir a idéia espontânea.

Intérpretes consagrados recebiam as maiores distinções nobiliárquicas e, como exemplo, tem-se o pianista francês Alfredo Cortot que, após tournée no Japão nos anos 50, recebe como presente, da própria Imperatriz, uma ilha: Cortoshima. O agente cultural, a mídia totalmente dirigida saberiam entender a extrema importância do intérprete, estabelecendo os parâmetros para a consagração. À competência do intérprete mitificado acrescenta-se a necessidade de mantê-lo em ação constante, pois a sua atividade sustentará toda a estrutura empresarial em seus vários estágios, resultando na consolidação do mito junto ao público de concerto.

A aceleração que se faz quanto à divulgação do “grande” intérprete a ser consumido estabelece para o compositor uma situação onde um “capitis diminutio” é flagrante. A evidência transparente deste desnível pode ser aferida através dos cartazes das programações, das capas de Lps e, hoje, mais insistentemente, nos Cds. O nome do intérprete em primeiríssimo plano, sendo reservado ao compositor o nome em letras menores.

Sob outra égide, importaria ao “sistema” a manutenção de um repertório básico, proposta onipotente do agente cultural, uma ponta do iceberg no que se refere à produção escrita, mesmo em se considerando os nomes dos compositores mais ventilados, do Barroco aos meados do século XX. Ao grande público ficaria

reservada a recepção auditiva das obras repetitivamente executadas e que se tornariam referenciais. Ao ouvinte “particularizado”, sempre conceito abstrato mergulhado anonimamente entre outros tantos, ficaria a possibilidade da vã comparação. Importa, nessa postura, menos a qualidade da criação, à qual ele, ouvinte, não tem meios de aferir, e mais as inconsequentes opiniões sobre interpretações comparativas das mesmas obras executadas por intermediários diferentes. A “aparência” de uma sapiência do ouvinte leigo comparar-se-ia à “aparência” daquele que se alimenta sempre dos mesmos pratos – típicos de região para região – e comenta sempre as mesmas experiências degustativas. Obra nova ou prato diferenciado quebrariam essa corrente que possibilita às pessoas se expressarem e... se afirmarem.

Paradoxalmente, o intérprete, ao deixar de se apresentar pelas mais variadas razões, pouco a pouco é esquecido, permanecendo a obra do compositor, sempre reexecutada pelos intérpretes pósteros, como “instrumento” de trabalho, comentários e perpetuação.

A submissão do intérprete de carreira ao repertório imposto é a “aparência” da sua liberdade frente ao agente. Todos os que deixaram autobiografias, entre os quais Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, Arthur Schnabel, Magda Tagliaferro, Gyorgy Czifra, Claudio Arrau<sup>1</sup>, basicamente evitam comentar essa sujeição a obras que lhes são impostas pelo empresário. A dependência se faz. O silêncio compactua um laço estranho.

A história da interpretação e seus intérpretes tem demonstrado que o exemplo tipificado do consagrado torna-se quase sempre a referência para aqueles que pretendem a penetração no espaço que poderá levá-los à circulação plena. Tem demonstrado, igualmente, que não necessariamente o mais ventilado intérprete possui formação teórica sólida. São incontáveis os exemplos de talentos incomuns se impondo desde a infância, tão logo a precocidade junto ao público se estabeleça. É raro esse intérprete não sofrer todos os tipos de pressões exteriores, que por vezes inviabilizam uma estruturação teórica desejada. Foi notório o não embasamento teórico da consagrada pianista brasileira Guiomar Novaes, louvada na adolescência por Debussy em compartimento nítido da intuição<sup>2</sup>. Percorreu uma das mais surpreendentes trajetórias em repertório preferencialmente romântico. Sob outro aspecto, inúmeros são os casos de cantores de óperas que desconhecem a própria notação, mas que prodigiosas intuições, potencialidades vocais e memórias privilegiadas parecem superar lacunas de formação.

As décadas anteriores assistiram aos laureados em importantes concursos internacionais iniciarem carreiras sem o devido preparo. Foram poucos os que

<sup>1</sup>Wilhelm KEMPPFF, *Cette note grave ... Les années d'apprentissage d'un musicien*. Paris, Plon, 1955; Arthur RUBINSTEIN, *Les jours de ma jeunesse* (1973); *Grande est la vie* (1980); *Ma jeune vieillesse* (1980). Paris, Robert Laffont; Arthur SCHNABEL, *My Life and Music*. New York, Dover, 1988; Magdalena TAGLIAFERRO, *Quase tudo...* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979; Gyorgy CZIFFRA, *Des Canons et des fleurs*. Paris, Robert Laffont, 1977; Claudio ARRAU, *Claudio Arrau Parle. Conversations avec Joseph Horowitz*. Paris, Gallimard, 1985.

<sup>2</sup>Claude DEBUSSY, *Lettres inédites à André Caplet*. Mõnaco, Du Rocher, 1957, p. 42.

subsistiram no despreparo teórico, permanecendo à testa das principais programações internacionais.

Seria realmente necessária a preparação teórica do intérprete? Mais do que necessária, imperativa na contemporaneidade. Aperfeiçoamentos técnico-acústicos, precisão das edições, linguagem textural musical prolixa entre os compositores atuais, tornam indispensável o mergulho exegético.

Há de se convir que a preparação teórica do intérprete deve ser aprioristicamente genérica. Os caminhos musicais multidirecionados têm os seus especialistas. O intérprete é, antes de mais nada, o especialista em seu instrumento. Essa atitude deve ser incontestável, tornando-o um conhecedor de quase todos os recursos técnicos necessários à sua atividade. Querer dele um especialista à altura de um professor de harmonia, ou de um conhecedor do contraponto e da polifonia, ou o entendido pleno de todo o arsenal que compõe matérias e disciplinas como fraseologia, agógica, articulação, etc., seria desejar muito. Há, isto sim, a imperiosa certeza de que sem o conhecimento básico, entenda-se, não superficial, dificilmente o intérprete poderá, em atividade tão intrinsecamente ligada à sua carreira, o magistério, passar àqueles que despontam, aspectos “científicos” da própria interpretação.

Uma comparação com o decatleta poderia ser esboçada. Um decatleta executante – entenda-se a palavra não pejorativamente – é possuidor de uma décima primeira especialidade, a primeira, na verdade, na qual ele tem de ser o “expert” pleno. No decatlo não se exige do atleta o recorde de cada modalidade, mas resultados homogêneos em todas. Essa deveria ser a abrangência do intérprete. Conhecer as várias disciplinas que compõem o “corpus” musical de maneira equânime.

O intérprete atual pode permanecer totalmente alheio ao repertório de sua época. É uma opção. Sempre mais rara e elitista, paradoxalmente protegida pelo sistema, que visa a grande divulgação do já sacralizado. Contudo, mesmo a tradicionalização repertorial mantida pelo intérprete não pode estar alheia a determinadas conquistas metodológicas e exegéticas, que vieram dar subsídios indispensáveis ao todo interpretativo. Forçosamente, as épocas heróicas, onde a intuição prevalecia sobre o conhecimento aprofundado, perderam espaços. As disciplinas organizadas, como a musicologia, a etnomusicologia, os vários processos analíticos poderão, à força do insistir no conhecimento, reverter o papel do intérprete, levando-o a não negligenciar o conjunto acumulado das conquistas exegéticas. Caso persista no estágio atual, o intérprete corre o risco, apesar de sua indispensável presença, de se converter, entre os pesquisadores, no “amador” necessário, o que seria dramático. Contudo, o “sistema” sabe preservá-lo das pressões intelectualizadas, corroborando a permanência do “status” massificador.

Deve-se distinguir a presença sempre crescente do intérprete ligado à Universidade, integrado aos seus princípios, onde à atividade de performance soma-se a pesquisa e o magistério. O recrutamento dos artistas para as Universidades poderia gerar, sob outra égide, o excesso de uma intelectualização

divulgada, entre muros, que possibilitaria uma apreciação cautelosa quanto aos resultados<sup>3</sup>.

A problemática estilística parece ser mais complexa. *Depende de uma percepção sempre hipotética da releitura de uma obra musical.* Tomando-se dois exemplos, barroco e romantismo, pode-se chegar a algumas considerações. Os mais de dois séculos que separam a produção para teclado do barroco, é bom frisar, distanciaram para sempre a percepção atual daquela que poderia ser a do período. Qualquer restauração de um estilo de determinada época, frise-se novamente, fica dentro do campo das hipóteses. Por muito menos, Heidegger observaria que uma estátua da antiguidade, retirada de um cenário original, ao adentrar uma sala de museu, perderia a sua "aura" essencial. Mesmo que fosse "in loco", a perda é irremediável. Heidegger observaria: "As obras não são mais aquelas que elas foram. Apesar de as estarmos vendo, elas não são aquelas que foram (die Gewesenen)"<sup>4</sup>. A irreparabilidade da perda estaria para sempre efetuada. Sob outro aspecto, seria possível, quanto à fala, saberem-se as verdadeiras inflexões desta há dois séculos? Considerando-se que, ainda no barroco, compositores grafavam basicamente durações e alturas, mais complexa se torna a interpretação. O mergulho exegético, indispensável, possibilita uma aproximação sempre hipotética. A constatação clara se verifica através das diversificações das "leituras verdadeiras" dos mais variados cravistas de países diferentes – quando não de um mesmo país – a respeito de uma mesma obra. Essa "perenidade" da hipótese não deve propiciar ao intérprete o não cotejamento de quantidade de fórmulas ornamentais existentes entre os cravistas dos séculos XVII e XVIII, que se diferenciam, mesmo em sendo da mesma cidade. Andamentos, possibilidade de fórmulas de "rubato" não podem ser rejeitados no período.

Hipotética é a visão que se tem hoje da interpretação na época de Beethoven. Existiria, contudo, a não agravante perda irreversível. Beethoven vem a ser o primeiro compositor a se utilizar de todos os recursos instrumentais a ele oferecidos. Quando na Sonata op. 106 atinge sete oitavas, é que, naqueles instantes, ele se depara com um instrumento de envergadura. Czerny, Liszt, von Bullow, Martin Krause, Schnabel, Arrau, Fisher, Kempff, Brendel, Badura Skoda, entre tantos, mostram um desfilar ininterrupto, onde a essencial "oralização" interpretativa, essa indispensável maneira de perpetuar a narração – conforme Walter Benjamin tão significativamente explica em "O Narrador" – estaria basicamente preservada<sup>5</sup>. Se a interpretação das obras de Beethoven, hoje, não corresponde certamente ao que

<sup>3</sup>A problemática de um sectarismo da linguagem e do comportamento como um todo genérico na Universidade foi apreendida com argúcia e contundência por Russel JACOBY, em Os últimos intelectuais (S. Paulo, Edusp, 1990).

<sup>4</sup>Martin HEIDEGGER, "L'origine de l'oeuvre d'art". In: Chemins qui ne mènent nulle part. Paris, Gallimard, 1980, p. 43.

<sup>5</sup>Walter BENJAMIN, "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lescov". In: Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 197-221, v.I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin.

o autor pensava, contudo, a perda é menor do que em relação ao repertório barroco, que teve décadas de descontinuidade.

Outro fator de imperiosa necessidade do aprofundamento do intérprete é a edificação que se faz nos tempos atuais da edição crítica. Não se admite mais a “desculpa” do intérprete quanto ao fato de ter consultado uma edição revisada e não outra, como era comum há décadas. Equipes profissionais formadas por compositores, musicólogos e intérpretes integram-se e, através de consultas às várias fontes manuscritas, revisões anotadas pelo autor – quando de uma primeira edição –, cartas a contemporâneos sobre a obra estudada, anotações outras, papel utilizado, realizem a montagem, num plano de impecabilidade. A obra completa de Berlioz, iniciada há décadas, deverá estar pronta dentro de uns trinta anos. A de Debussy, pela Durand-Costallat, e que deverá constar de 34 volumes, iniciada por volta de 1985, não deverá estar finda antes do ano 2.000. Quanto a Chopin, processa-se todo um reestudo dos manuscritos e fontes documentais que tornarão, num futuro, caducas as edições Chopina de Varsóvia. Através do debruçar de tantos especialistas, deverá se tornar impossível, ou quase, a não frequência a esses estudos específicos.

Vê-se quantidade de intérpretes passando à margem da música contemporânea. A proliferação de tendências poderia ser uma das causas, assim como o acomodamento. Estar alheio à música de seu “tempo” é um problema de consciência. Se o mergulho se dá, ele foi precedido da certeza do aprofundamento do conhecer. Assim como a Idade Média caminhou na longa época do canto gregoriano plena de notações diferenciadas – não se deve esquecer a realidade que fez com que alguns mosteiros se utilizassem de sinais nitidamente expressivos –, a contemporaneidade chegou ao excesso de sinalizações distintas. São tantas as novas possibilidades sonoras e do desvelamento do ruído, que grafias norteadoras, visando a explicação, teriam de surgir. É possível que uma padronização se torne impraticável. Contudo, a cada caso deve estar o intérprete alerta, tornando-se, inclusive, um referencial para um compositor que busque, por vezes, a co-autoria daquele na criação.

O intérprete deveria, sob outro aspecto, ter consciência social - independente de ideologias, mas sendo, até, uma delas – a partir da música do outro. A experiência camerística, a prática orquestral, o canto coral possibilitam o ouvir - próximo – o outro. Surge daí, ou pelo menos é assim possível, conhecer-se o porquê da criação em suas várias opções: vocal, instrumental, sonorística. Essa prática pode levar o intérprete a opções menos egocêntricas.

Nunca se deve descartar a presença do extramusical, representando pela cultura livresca assimilada pelo intérprete. A natureza deste é sempre de difícil acesso, o seu íntimo insondável. No fim, contudo, no instante do acontecido, no momento único da intermediação, o intérprete está solitário. Esse isolamento, no desiderato ímpar do transmitir, poderia estar revelando ou o alisamento do “ego”

– essa maneira difícil de se conviver, apesar da aparência da eternidade –, ou a comunhão com a fidelidade ao autor e ao ouvinte.

O diretor de cinema Andrei Tarkovsky, em “O Sacrifício”, leva Alexander, um autor aposentado, pleno de angústias existenciais, a expressar-se, em solilóquio: “Se eu entendo direito, Alexander, quis dizer que é estranho que uma pessoa voluntariamente seja transformada em uma obra de arte. Em geral, o resultado é tão longe de seu autor, que é difícil acreditar que a obra foi feita por ele; mas com os atores é o contrário. É o próprio ator que é a obra de arte”<sup>6</sup>. É esta função básica, essencial, que deveria dar ao intérprete a consciência do seu real desempenho da intermediação amalgamada à criação, sem sobrepor-se a esta, contudo.

O “flash” óptico do instante único do aplauso pode ser o termômetro das opções. Ele revelará a real postura do intérprete frente à opção.

Imperativa a presença teórica. Ela atinge essa espécie de “alter ego” para o intérprete. A formação teórica deveria sempre sobrepor-se à leitura tão somente da partitura estática. O conjunto das disciplinas que fundamentam o acervo do intérprete consubstanciarium o resultado final – entenda-se a função musical – o ato de tocar. Razão e emoção, essa bivalência que se eterniza, fundem-se num amálgama irrepreesível. A partir deste, resurge incólume e fluido o potencial intuitivo do interprete. Seria a conclusão a salvaguarda da obra musical criada, escrita e definitivamente fixada; a garantia única e inequívoca, através da qual a composição poderá viver seu instante temporal – sempre renovado – doravante autêntico a partir da intermediação consciênte compreendida, aceita.

---

<sup>6</sup>Do filme legendado em português.

## A Necessidade de um Enfoque Teórico para o Executante

*Ryoko Katena Veiga*

Mais e mais, nas últimas décadas, passou-se a definir a finalidade pedagógica da teoria musical, tomada em sentido geral, como o desenvolvimento da compreensão musical, não apenas do período de prática comum dos séculos 18 e 19, mas de todos os períodos.

É um bom sinal. A palavra "teoria" alude a princípios gerais e fundamentais de qualquer ciência ou arte. Teoria da Música, no seu sentido mais amplo, é o conjunto de conhecimentos de todas as teoria mais específicas, como Harmonia, Contraponto, Morfologia, Análise e Orquestração, entre outras. Um domínio seguro e total sobre tais princípios é indispensável para todo músico de envergadura, em nossa tradição artística ocidental.

Um bom conhecimento de teoria ajuda o executante a penetrar mais ampla e profundamente na estrutura e nas características estilísticas de composições individuais e, à base de comparações chegar a generalizações. Esse conhecimento capacita os músicos a descobrir relações fundamentais, a buscar influências e ajuda-os a achar a maneira de operar de princípios estéticos abrangentes.

Dentro desse programa multidimensional de análise e síntese, a execução musical é mantida em nítido foco com um fazer música inteligente. Assim sendo, o estudo da teoria musical tem sido considerado um aspecto importante do treino do músico desde há muito tempo. Sua finalidade essencial - além de habilidades tais como leitura à primeira vista, leitura de partitura e outras habilidades importantes para a execução - é uma compreensão do estilo musical.

Na preparação de qualquer obra para execução, o músico deve ser guiado por seus próprios julgamentos estilísticos. Um dos principais benefícios desses estudos é dar ao executante um método sistemático de abordar questões de estilo. O conhecimento das diferenças estilísticas entre a música de dois compositores, ou de dois períodos ou tendências na História da Música Ocidental é muito importante. Tal conhecimento demanda que o executante toque um concerto de Mozart com uma abordagem musical e técnica diferente da usada para um concerto de Brahms.

Todos os grandes executantes são artistas inteligentes que tratam cada peça com convicção e perspicácia resultante de seu conhecimento dos problemas interpretativos. Três seriam os elementos importantes, interrelacionados e interagindo uns com os outros, a serem aqui listados: técnica musical, intuição musical e inteligência musical. São os fatores mais importantes para uma musicalidade abrangente e bem desenvolvida.

Técnica musical, para o executante, significa a habilidade de controlar o meio de execução musical; para o compositor, significa o domínio de seu *metier*.

Intuição musical contribui para a dimensão criativa, imaginativa e emocional da música. É tão essencial para o executante quanto para o compositor.

A inteligência musical, para executante e compositor igualmente, envolve um leque de facilidades: facilidade de percepção auditiva e discriminação na realização da partitura; compreensão das relações na estrutura musical, no estilo e interpretação; compreensão dos materiais e dos elementos estilísticos.

O compositor ocidental traduz a música que concebeu em símbolos gráficos. O texto musical, em nossa tradição, é o elo entre o compositor e o executante, merecendo atenção, portanto, no ponto em que estamos. O compositor escreve, tão claramente quanto possa, a substância de seu pensamento musical, para indicar para o executante, tão exatamente quanto possível, aquilo que ele deve recriar sonoramente para reproduzir o pensamento do autor.

A evolução da notação vem se processando desde a Idade Média, no que nos toca. Acompanhou as transformações da própria música, como deve ter influído sobre ela. No tempo de Bach, entretanto, as indicações de dinâmica não eram indicadas, salvo o uso de forte e piano ligado à mudança de registro no cravo. A questão de muito do que se improvisava era também deixada sem indicação, muitas vezes, parcialmente porque os músicos da época eram treinados em realizar complexos ornamentos meramente indicados na partitura, assim como pela possibilidade que Bach tinha de supervisionar a execução de suas obras, podendo conseqüentemente, negligenciar esses aspectos<sup>1</sup>.

Gradativamente, ao passar do tempo, os compositores passaram não apenas a indicar os contornos essenciais de suas obras, mas a suprir da maneira mais clara que lhes conviesse, indicações de tempo e de dinâmica e demais elementos conducentes a uma reprodução fiel de sua criação.

Qual é então a tarefa do executante? Será apenas a de estrita fidelidade ao texto do compositor, ou terá o executante o direito de se valer da composição do outro como veículo exibicionista de virtuosismo para si próprio? Notas foram acrescentadas e modificadas, aqui e ali até passagens inteiras, para fazer-o espetáculo ainda mais brilhante e excitante. Isso esteve em voga - com exceção de compositores-executantes de maior respeito - durante o século 19 entre executantes, especialmente pianistas, embora não apenas estes.

<sup>1</sup>Veiga, Ryoko Katena. "Ornamentos para Teclado na Música de J.S. Bach: Aspectos". in **ART 002**, Jul/set., 1981, 7-45.

Hoje, tais atitudes são vistas como ridículas, e cada executante deve tentar ser honesto com as idéias do compositor. Como pianista, acredito que o executante necessita acima de tudo uma rica imaginação, mas controlada pelos fatos (conhecimento sólido), e assim reproduzir as intenções do compositor com sensibilidade, fidelidade e inteligência. Mas aqui surge uma questão: como, primeiramente, chegará o executante às intenções do compositor?

A resposta parece óbvia: o executante deve primeiramente buscar aquilo que o compositor escreveu. Isso, infelizmente, não é, entretanto, tão simples quanto parece. Supondo que disponha de uma edição crítica, de boa qualidade musicológica, o executante terá de entender a música em termos de suas articulações, seus contornos e suas proporções. A notação, todavia, nem sempre (talvez nunca?) dá todas as indicações necessárias. Resta sempre algo infável a ser suprido pelas faculdades interpretativas do executante, que passa assim à condição de um recriador.

Insistamos sobre esse ponto: o executante deve ter em vista as intenções do compositor e a elas jurar fidelidade. Mas será isso suficiente? Se não é, em que consiste sua contribuição pessoal? Não se trata apenas de funcionar grosseiramente como um meio para transformar em sons sinais gráficos oriundos do compositor, funcionar como uma espécie de máquina de variável potencial técnico e capacidade de descodificar uma mensagem visual numa mensagem auditiva. Deve ficar claro que o executante é muito mais que isso. Ao projetar a obra, ele tem de utilizar ao máximo seu julgamento individual para alcançar convicção acerca da obra, pois a notação musical, a despeito de todos os esforços do compositor não chega a ser exata. Usamos notações prescritivas, não descritivas, pois até mesmo estas, feitas para as análises de laboratório, necessitam ser interpretadas com conhecimento interno do sistema atrás da obra musical grafada. Conhecimento, sensibilidade, intuição, imaginação, tudo isso entra em jogo. A tarefa do executante, no fim das contas, é transmitir um pensamento humano posto num papel e... papel, tanto quanto eu saiba, não é música; quando muito, é uma promessa de música<sup>2</sup>.

Em suma: temos de supor, como premissa, que o intérprete tenha domínio de toda a teoria básica, assim como tenha adquirido a habilidade técnica necessária. Ainda assim, ele necessita dos recursos de sua sensibilidade e imaginação, assim como intuição musical. Composições, além do mais, têm além de elementos que são virtualmente invariáveis (alturas, valor relativo de notas, detalhe de articulação rítmica) outros, tais como dinâmica, tempo, agógica, fraseado, entre outros, que são relativos. Existem ainda outros problemas que a própria teoria não esclarece suficientemente. Um ramo da musicologia histórica, o das "práticas interpretativas", ocupa-se deles, definindo limites historicamente corretos, dentro dos quais o intérprete tem de buscar sua verdade musical, isto é, fazer sentido. Há sempre problemas com tempo e ritmo, e a complexidade da questão das ornamentações

<sup>2</sup>Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. p. 13.

ão deve ser estranha a qualquer intérprete sério, abrangendo diferentes épocas, lugares, até idiossincrasias de cada compositor. A escolha da edição correta - já aludimos a isto - é um fator fundamental numa boa execução, havendo edições que devem ser simplesmente banidas.

Ao executante não seria pouco útil conhecer pelo menos aspectos gerais de psicologia da música, estética, familiaridade com as humanidades, e com noções fundamentais das ciências humanas e sociais. Por que não? Até um pouco de matemática, física e acústica não nos fariam mal. Ajustação de piano, por exemplo, poderia ser muitíssimo útil para os pianistas. O Brasil negligencia tudo isso, na formação dos seus músicos, o que o ensino universitário americano, até mesmo o de instituições isoladas já não o fazem, pois afinal o músico tem problemas como todos os demais seres humanos e necessita estar preparado para enfrentá-los.

Um dos estudos mais indispensáveis tem sido infelizmente, negligenciado. A notação da música contemporânea merece atenção especial. Um fenômeno notável em nossos dias tem sido a riqueza de técnicas experimentais que, no caso da música, têm tendido a incrementar um mal-entendido generalizado dos idiomas contemporâneos. A confusão se torna maior quando se trata da comunicação entre compositor e executante. Novos métodos de notação tiveram de ser adotados por compositores para registrar novos modos de pensar. Em alguns casos, a notação tradicional teve de ser ampliada pelo uso de símbolos muitas vezes incomuns, os quais requerem bulas explicativas.

Quando confrontado com uma partitura de música nova de ambiguidade maior, a reação do executante em relação à música pode ser inibida seriamente. Ainda pior, se a partitura se apresenta como uma massa ilegível de pontos e linhas voando à torto e à direita, o executante pode preferir sair correndo. Não pensar que esteja "interpretando" uma obra na maneira consciente da velha ordem, mas ainda assim deve por-se ao serviço da obra com toda a facilidade técnica e convicção de que disponha, identificando-se com a obra.

Tive a honra e o prazer de tocar e gravar em disco LP obras de cinco talentosos compositores baianos: Paulo Costa Lima, Lindembergue Cardoso, Jmary Oliveira, Ernst Widmer e Agnaldo Ribeiro<sup>3</sup>. O que mais me agrada é o fato de que cada um dos cinco baianos mostram um caráter e estilo de música completamente distintos uns dos outros. O próprio Paulo confessa: "*minhas peças são difíceis para tocar*".

A maioria das obras contemporâneas são complicadas e difíceis de aprender. Especialmente quando essas composições são escritas nota por nota, torna-se ainda mais difícil executá-las: dissonâncias duras, saltos afastados das mãos, ritmos complicados, algumas vezes escrita não idiomática (para efeito), estranho

<sup>3</sup>**Compositores da Bahia.** Um disco de LP executada pela pianista Ryoko Katena Veiga, as obras para piano dos cinco Compositores da Bahia: Paulo Costa Lima, Ernst Widmer, Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Agnaldo Ribeiro.

uso do pedal, extremos de dinâmica, misturados com novas técnicas de “clusters”, batida com o cotovelo, glissandi, passagens aleatórias que requerem bastante imaginação e técnica do executante, entre outras dificuldades.

A Fantasia Op. 23 (1986)<sup>4</sup> de Paulo Costa Lima é uma composição belamente organizada. De acordo com a minha análise (é bastante difícil analisar obras contemporâneas), ela é formalmente um rondo-sonata, habilmente dissimulada como uma fantasia livre. Começa com uma passagem introdutória seguida por partículas recorrentes à maneira de fogos de artifício, como um grupo temático principal (A', A2), com sua predileção pelo intervalo de 4a. Há uma passagem interessante por antecipar as notas da seção B (c. 5-6). A seção A termina com A2 arpejado e compassos de longos trilos. No c. 28, uma melodia vigorosamente contrastante, que já sofrera alusão em A, aparece (B'), seguida por uma variante (B2) e por um fragmento da Introdução (A'), tudo isto constituindo a seção B. Seção C começa no c. 41, até c. 50 e nesta seção o som se torna muito percussivo (C'), com acordes repetidos. A passagem lembra um bатуque, seguido pelos fragmentos do tema principal, desta vez com caráter sonhador (A2), logo repetido aumentado. Do c. 51 a 62, o tema principal reaparece, desta vez chegando a uma passagem em segundas menores paralelas, entre as duas mãos, tudo em fragmentos da seção A. No c. 62, um novo recitativo surge seguido por uma passagem à maneira de toccata (B2), com o baixo de B' e caráter vigoroso, até c. 77. O tema principal reaparece com um contraponto invertido, no c. 78. Depois de uma passagem à maneira de uma cadenza (c. 86-88), a peça prossegue com a passagem aleatória mais brilhante (D), do c. 89 a 106 que inclui um trecho fixado e fragmentos de C', A' (invertido) e A2. Com a última presença de A', a peça conclui com passagens arpejadas e de “clusters” que concluem quase inaudíveis.

A Fantasia, com seu caráter imaginativo e sonoridade elaborada requer do executante habilidades de técnica contemporânea de alta ordem, bem como uma abordagem muito sensitiva e expressiva. É uma peça de concerto muito eficaz pelo seu virtuosismo brilhante, exploração de novas sonoridades pianísticas em figurações de grande originalidade.

As demais peças mereceriam também uma análise detalhada, impossível de fazê-las dentro dos limites desta apresentação. Para um contraste, porém, olharemos a peça de Lindembergue Cardoso, *Relatividade III*, Op. 82 (1982)<sup>5</sup>, a mim dedicada pelo saudoso colega, amigo e compositor. Essa peça é, na minha opinião, uma série de variações. Lindembergue a mim disse apenas que eram variações. Nunca me disse onde estava o tema. Busquei-o com grande empenho, até encontrá-lo na segunda página da música, num trecho que evoca pelas fermatas as frases de um coral, enunciado em acordes interrompidos, fragmentado pela intercalação de passagens aleatórias. Uma vez achado o tema, o enigma desapareceu. Tecnicamente perfeita, musicalmente, celestialmente, magnificamente burilada, a peça é

<sup>4</sup>Em *Obras para Piano no 11*, Serie de partituras de obras dos Compositores da Bahia. Promoção: UFBA., CCE, EMAC, Funarte-INM.

<sup>5</sup>idem, no 9.

uma série de variações contínuas, como as variações do Barroco. Var. 1 inicia a peça, logo à 1ª página do manuscrito (não há compassos para referência) toda a melodia e harmonia do coral ali estão, espalhadas como pontos. A Var. 2 ocorre numa indicação de mudança de tempo = 144, 2/4, em arpejos rápidos. Aqui não apenas a melodia mas toda a harmonia estão envolvidos. Vem então o tema que já identificamos. Var. 3 começa com repetições da nota Dó, , em staccato, seguida de repetições de Si, que são primeiros 2 notas do tema, com dinâmica crescente. Alguns artifícios composicionais incluem contraponto, técnica dodecafônica, ritmos sincopados “brasileiros”, tudo mesclado num incrível ecletismo. Var. 4 combina a melodia do coral, em trêmolo, com o baixo em semicolcheias. Var. 5 (marcato) é uma versão do coral contínua, isto é, sem intercalações, num registro bem mais baixo. Num momento, parece que condensou todos os seus tema num poicorde fff (ao pé da página 3, depois da barra de compasso), para atomizá-lo logo em seguida em registro alto. Não creio, confesso, que tenha ainda sido capaz de reduzir a peça inteira às suas estruturas básicas, e Lindembergue não está mais aqui para nos assistir. Quantas perguntas sem respostas! Seria o coral uma citação? Se fosse, o que nos revelaria o texto? O final com o som piano, perdendo-se no tempo, de um triângulo, que simbolismo seria esse? A Trindade? Deus? Relatividade como? Na maneira como as coisas se apresentam e nos iludem?

Como vimos, a execução musical necessita muito esforço intelectual, também, ou seja formação em nível teórico para que o intérprete possa preencher seu papel de ser fiel ao texto que executa e à visão de seu autor. Paul e Eva Badura-Skoda expressam sua mais prevalescente convicção de que “as intenções do compositor devem ser respeitadas, e de que é impossível estudar demasiadamente o texto de sua música e os costumes de seu tempo. Em outras palavras, (acrescentam)”, devemos fazer o que for possível para assegurar que nossa execução seja fiel à obra e ao seu estilo<sup>6</sup>. Contudo, eles ainda nos advertem que “embora fidelidade a uma obra particular e ao estilo como um todo seja muito necessária, ela carrega consigo o risco de conceder importância excessiva ao intelecto. Uma abordagem excessivamente intelectual bloqueia os caminhos para o inconsciente, para a terra onde toda execução musical tem suas raízes. Quando tudo for dito e feito, ver-se-á que a arte pode ser apreendida apenas intuitivamente. O intelecto deve dar suporte à intuição, e frequentemente guiá-la, também: ele organiza, divide, analisa. Mas estas partículas, separadas pelo intelecto, podem somente ser moldadas numa entidade viva através de uma longa experiência dos sentimentos e intuições. O estudo teórico constitui apenas a preparação - uma preparação necessária. Mas a experiência artística depende sobretudo da vida que permeia nossa execução”<sup>7</sup>.

Eis aí, portanto, nossa tarefa transcendente: sobre essa base concreta baseada na lógica, na inteligência, no conhecimento, na informação, no acato às intenções do autor, captar e transmitir o inefável.

<sup>6</sup>Badura-Skoda, Eva and Paul, *Interpreting Mozart on the Keyboard*. p. 1.

<sup>7</sup>*ibid.* p. 4.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Abraham, Gerald

100 Years of Music. London: Duckworth, 1974.

Adorno, Theodor W.

Filosofia da Nova Música. São Paulo: Perspectivas, 1974.

Ahrens, Cora and Atkinson, G.

For All Piano Teachers. Ontario: The Frederick Harris Music Co. 1973.

Apell, Willi

Masters of the Keyboard: a brief survey of pianoforte music. New York: Colman-Ross Co. 1950.

Austin, William

Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky. New York: Norton, 1966.

Bach, Carl Philipp Emanuel

Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments. Tr. William Mitchell, New York: Norton, 1949.

Badura-Skoda, Eva and Paul

Interpreting Mozart on the Keyboard. New York: St. Matins Presse, 1962.

Barraud, Henry

Para Compreender as músicas de hoje. São Paulo: Perspectiva, 1983.

Boretz, Benjamin and Cone, Edward

ed. Perspectives on Notation and Performance. New York: Norton, 1976.

Boulez, Pierre

A música hoje. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Butler, Stanley

Guide to the Best Contemporary Piano Music 2 vol. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1973.

Christiani, Adolph

Principles of Expression in Pianoforte Playing. New York: Harper & Brothers, 1886.

Cope, David

New Directions in Music. Debuque, Iowa: WM C. Brown Co. 1971.

Cone, Edward

Musical Form and Musical Performance. New York: Norton, 1968.

Copland, Aaron

A Nova Música. Rio de Janeiro: Record. 1969.

Crocker, Richard

A History of Musical Style. New York: Mc.Graw-Hill Book Co. 1966.

Cortot, Alfred

Curso de Interpretação. Brasília: MusiMed MM 015, 1986.

Czerny, Carl

Complete Theoretical and Practical Pianoforte School. London, 1839.

Dart, Thurston

The Interpretation of Music. New York: Harper, 1963.

Ewen, David

Composers Since 1900. New York: The H.W. Wilson, 1969.

Dolmstsch, Arnold

The Interpretation of the Music of the Seventeenth and eighteenth Centuries. 4th ed. Seattle: University of Washington Press. 1977.

Dorian, Frederick

The History of Music in Performance. New York: Norton, 1966.

Friskin, James

The Principles of Pianoforte Practice. New York: The H.W. Gray Co, 1921.

Ferreira, Kleide do Amaral

Pesquisa em música e educação. Edição da autora. 1983.

Fielden, Thomas

The Science of Pianoforte Technique. London: McMillan, 1949.

Ferguson, Howard

Keyboard Interpretation. London: Oxford University Press, 1977.

Griffiths, Paul

A música moderna. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

Harrison, Sidney

Piano Technique. London: Isaac Pitman, 1955.

Kirby, F.E

A Short History of Keyboard Music. New York: The Free Press. 1966.

Leimer, Karl and Giesecking, Walter

La moderna ejecucion pianística. Buenos Aires: Ricordi Americana, MCML.

\_\_\_\_\_. Rítmica, dinâmica, pedal. Brasília: MusiMed BA 10457.

Lheninne, Josef

Basic Principles in Pianoforte Playing. New York: Dover, 1972.

Mackinon, Lílias

Music by Heart. London: Oxford Univ. Press. 1954.

Newman, William

The Pianist's Problems. New York: Harper, 1956.

Ortman, Otto

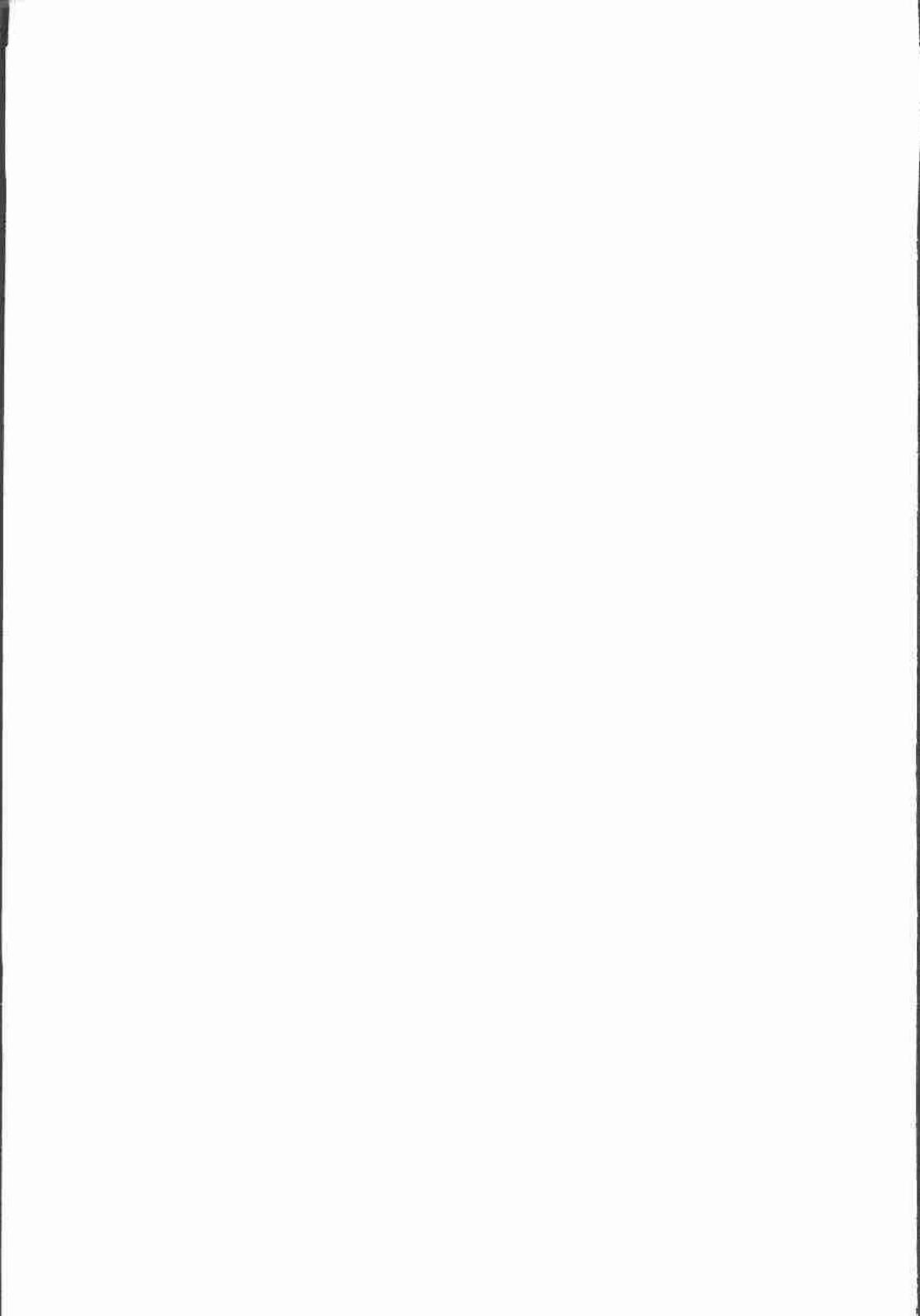
The Physiological Mechanics of Piano Technique. New York: Dutton, 1929.

Schoenberg, Harold

The Great Pianists from Mozart to the Present. New York: Simon & Schuster, 1963.

Veiga, Ryoko Katena

"Ornamentos para Teclado na Música de J.S.Bach". In ART 002 (Revista da Escola de Música, UFBA.), Jul/Set, 1981, 7-45.



## Algumas Considerações Sobre a Formação Teórica do Intérprete

*Fred Gerling*

Ao ser convidado a tecer considerações sobre a formação teórica do intérprete a primeira idéia foi a de levantar questões tais como:

O que é intérprete?

O que é teoria?

Formação o que? e para que?

A primeira dúvida:

Fui convidado a comentar este tópico por ser violinista ou regente, professor de violino ou de música de câmara. Deveria comentar o assunto através da ótica específica de uma destas funções ou mais abrangentemente?

Outra dúvida:

Qual a necessidade e qual o objetivo de se discutir o assunto?

Seria para induzir os teóricos a serem complacentes com os intérpretes ou seria para implorar um mínimo de atenção por parte dos intérpretes ao discurso dos teóricos?

Não estaria o assunto já amplamente discutido e as implicações práticas implementadas nas escolas de música, se não em nosso país, naquelas do primeiro mundo?

Foi em meio a estas indagações que abrindo a revista ISTO É SENHOR de 14 de Agosto de 1991 encontrei esta "Reflexão sem dor" do nosso inteligente Millor Fernandes:

"Pois é: aqui se fica rico com crédito a fundo perdido, se vira Phd em mesa de bar, se admite frenologia como prova de talento, se vira mestre sem jamais ter sido aluno, e até se aceita mulher feia".

Devo dizer que não fora a referência ao "Phd em mesa de bar" e a expressão "virar mestre sem ter sido aluno" esta "reflexão" não teria chamado minha atenção. Curiosamente ao pensar no que deveria dizer hoje aqui em Salvador a "reflexão sem dor" do Millor me pareceu um retrato fiel da situação também na música.

Poderíamos parafrasear Millor dizendo,

Pois é: aqui se tomam decisões interpretativas sem nenhum lastro ou critério, se vira Phd em mesa de burocracia, se admite volume de som e agilidade de dedos

como talento, se vira mestre sem ter sido aluno, e até se aceita a ausência de preocupação estética.

Foi a resposta a minha dúvida.

Definitivamente discutir é preciso!

Acredito que nesse ponto a curiosidade dos ouvintes é:

Vou apresentar um ponto de vista a favor de mais teoria para os intérpretes ou mais prática para os teóricos, o que nos leva de volta ao início.

O que é o intérprete?

O que é teoria?

Segundo Aurélio Buarque de Holanda: "intérprete é aquele que ... serve de intermediário para fazer compreender indivíduos que falam idiomas diferentes"<sup>1</sup>.

Nos parece particularmente interessante esta definição de intérprete. No caso da música, este deve ser o intermediário, entre o compositor e o ouvinte. Pela definição acima, o intérprete deverá fazer com que o ouvinte **compreenda** o idioma do compositor. Assim nos parece claro que o início do processo de treinamento de um intérprete é o conhecimento do idioma a ser interpretado.

Ainda segundo Aurélio, Teoria é: 1. Conhecimento especulativo, meramente racional. 2. Conjunto de princípios fundamentais duma arte ou duma ciência. 5. Noções gerais, generalidades. 11. Filosofia, conjunto de conhecimentos não ingênuos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõe explicar, elucidar, interpretar ou unificar um dado domínio de fenômenos ou de acontecimentos que se oferecem à atividade prática.

Estas são definições que nos parece mais relevantes a estas considerações.

O conhecimento especulativo, meramente racional e as generalidades, são, sem dúvida, a base do que é frequentemente ensinado como Teoria musical. Posso entender a relutância com que um instrumentista de nível avançado assiste a aulas de Harmonia que apenas listam os "pode, não pode" ou a uma aula de análise que seja um mero levantamento estatístico de funções harmônicas ou mapas de "temas" interligados por "pontes" sem que haja uma contextualização dentro dos diferentes idiomas-estilos de compositores diversos.

O estudo do conjunto de princípios fundamentais de uma arte ou ciência também tem seus problemas entre nós. Enquadro aqui aqueles elementos que podem ser considerados axiomas da formação musical: Treinamento auditivo e treinamento rítmico. Por treinamento auditivo entendo o desenvolvimento da capacidade de percepção de todas as qualidades inerentes ao som tais como altura, intensidade, articulação, (solfejo); simultaneidade (Harmonia e contraponto) e timbre (instrumentação). Por sua vez o treinamento rítmico não deve se limitar a percepção da pulsação e suas subdivisões (ditado), mas deve incluir um entendimento do rubato, do direcionamento da frase musical, as implicações temporais causadas por outros parâmetros tais como harmonia e contraponto.

<sup>1</sup>Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e J.E.MM., Editores, Ltda. - 1986

Sendo que todo intérprete tem que eventualmente tocar simultaneamente com outros músicos, considero que a consciência de conjunto é parte integrante do treinamento rítmico. (prática de orquestra e conjunto de câmara). Se as dificuldades já são grandes com os princípios básicos de nossa arte o que dizer dos problemas mais polêmicos que são levantados pela definição mais abrangente de teoria como o "Conjunto de conhecimentos não ingênuos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõe explicar, elucidar, interpretar ou unificar um dado domínio de fenômenos ou de acontecimentos que se oferecem à atividade prática".

Como dissemos anteriormente a função do intérprete é possibilitar a comunicação do compositor com o ouvinte ou seja eminentemente uma atividade prática.

Falamos também da necessidade de domínio por parte do intérprete do idioma do compositor. A definição acima nos abre o caminho para entendermos a importância do estudo da teoria da música, mas antes devemos qualificar o termo Teoria da música, no sentido aqui utilizado. Talvez deveríamos dizer teorias das músicas, pois são várias as culturas e grande a variedade de idiomas-estilos utilizados em uma mesma cultura, mas isso fugiria ao escopo do presente trabalho.

Considero Teoria da música aquelas disciplinas que procuram unificar, interpretar, explicar e contextualizar a música. Nos tempos da interdisciplinaridade em que vivemos, as possibilidades são fascinantes! Para ficarmos apenas com aquelas que nos currículos de nossas escolas aparecem como as de maior proeminência: Análise e História da música. Estas disciplinas são as ferramentas para transformar o mero repetidor de partituras em intérprete. Através do estudo da análise poderemos conhecer o idioma que queremos interpretar. Faremos o ouvinte entender as idéias do compositor porque as entendemos. Através da História podemos entender o contexto em que essas obras foram concebidas. Estas disciplinas são ferramentas poderosas que auxiliam no desenvolvimento do Artista. Ferramentas pois não substituem o instinto inato que existe nos grandes artistas.

Charles Rosen diz que como intérprete saber o processo utilizado pelo compositor é útil até certo ponto mas que não há necessidade de analisar cada peça que se vai executar e conta que ao tocar com Pierre Fournier a sonata op. 69 de Beethoven logo após a edição dos esboços que mostravam como o segundo tema deriva do primeiro, Fournier comentou que tocava a sonata há 50 anos e nunca havia notado o fato. Rosen conclui que obviamente Fournier tocava a sonata magistralmente independente do conhecimento teórico<sup>2</sup>.

O objetivo de incluir neste seminário uma discussão sobre este assunto é sumamente oportuna pois se de um lado a ausência de reflexão é condenável, a supervalorização das ferramentas sem levar em conta o resultado final é irrelevante.

<sup>2</sup>The Piano Quarterly n 152 pg. 24 1990/1991

<sup>3</sup>A treatise on the fundamental principles of violin playing, primeira edição 1756 Oxford University Press, Londres 1972, pg. 64.

Leopoldo Mozart ao escrever sua escola de violino intitula o terceiro capítulo "O que o aluno deve observar antes de começar a tocar: em outras palavras o que deve ser abordado desde o início"<sup>3</sup>.

Neste capítulo L. Mozart aborda quais seriam os princípios teóricos necessários ao intérprete da época. Cito um comentário que nos pode ser útil: "Para um violinista a minha explicação sobre as tonalidades serão certamente mais úteis do que se eu tagarelar sobre os modos Dórico... etc".

Nos parece que o problema é decidirmos o que é mais importante para a formação do intérprete em cada fase de seu treinamento, pois como vimos tudo é importante. Penso que a graduação deveria estar voltada primordialmente com o estabelecimento do treinamento básico com grande ênfase no treinamento auditivo e rítmico (na forma ampla que sugerimos acima), aliados a uma sólida formação técnica instrumental. O treinamento teórico teria caráter introdutório ficando reservado para a pós-Graduação o estudo mais aprofundado. O problema entre nós é o de padrão de exigência. Se de um lado podemos constatar a presença de todas as disciplinas listadas acima em qualquer escola de música, na prática nos deparamos com músicos que se consideram profissionais e que, no final do sec. XX, não conseguem executar ritmos simples em Mozart ou Beethoven. A situação fica ainda mais difícil se falarmos da capacidade de executar estes ritmos corretamente em conjunto com o naipe a que pertencem, com a mesma articulação e sonoridade. Mas não é só nas orquestras que temos problemas, alunos que não distinguem articulações ou indicação de fraseado ou dinâmica se consideram artistas e relutam em aceitar instrução que poderia ajudá-los. A síndrome do ajuste à realidade Brasileira transfere a culpa para o compositor que "escreveu mal para o instrumento" ou "desnecessariamente difícil". Ouvi recentemente um músico de orquestra comentar negativamente a respeito de um eminente regente convidado a reger a orquestra de que participa, "É um bom regente mas tem idéias muito definidas". A impossibilidade de executar o que é solicitado sempre foi a desculpa de músicos medíocres. A desculpa de que no Brasil não se pode exigir e atingir os padrões internacionais de qualidade é injusta para com o talento de nossos músicos. Tal linha de raciocínio é condescendente e apenas mascara a incompetência dos métodos utilizados, a falta de conhecimento dos resultados que devem ser obtidos ou simples preguiça.

## Objetivismo ou Subjetivismo?

*Erick M. Vasconcelos*

Desde os primórdios da música instrumental existe uma diferença entre o que o compositor escrevia e o que o intérprete executava, porque havia uma prática que dava ao executante a liberdade de improviso, com a inserção de nuances de expressão, principalmente o uso de ornamentos, na música. Naquela época, o compositor participava ativamente da execução de suas músicas em ensaios e concertos, fosse como solista ou como regente. À medida em que aumentou o número de executantes e também o número de concertos, nos quais eles, os compositores, não participavam, se viram os mesmos obrigados a achar meios para fornecer dados necessários que pudessem esclarecer suas intenções musicais e limitar os excessos de interpretação por parte dos executantes, em suas músicas. Como era muito difícil o compositor transcrever adequadamente suas intenções, os intérpretes começaram, segundo Henri Temianka, a “procurar um significado escondido nas notas musicais, sob as notas e além das notas”<sup>1</sup>, o que é uma característica hoje denominada, por alguns estudiosos, como **interpretação subjetiva**, da mesma forma que no final do século XIX, à interpretação restrita aos detalhes fornecidos pelos compositores, chamou-se interpretação **objetiva** ou **literal**.

A tradição de execução da música instrumental do século XVII permanece até o século XVIII, mas no século XIX, depois da Revolução Francesa, esta tradição foi completamente desprezada, apesar de que na segunda metade do século XX, regentes praticamente abandonaram a tradição romântica em favor de uma execução literal ou objetiva. Hoje muitos estudiosos estão revivendo as tradições musicais, não somente dos séculos XVII e XVIII mas também de séculos anteriores, abrangendo a literatura vocal da Renascença e Idade Média<sup>2</sup>. Estas tradições são relacionadas principalmente com o uso do baixo contínuo, ritmo ternário, ritmo duplamente pontuado, apogiatura, trinado, dinâmica, acento, ruba-

<sup>1</sup>Charles Blackman. *Behind the Baton*. New York: Charos Enterprises, 1964, p. 184 em Glen Arthur, John Silber, Aaron Cicourel. "Attitudes Towards Textual Authenticity in Orchestral Performance: Part I". *Journal of the Conductor's Guild*, vol. 5 No. 2, Spring 1984, p. 34.

<sup>2</sup>Erich Leinsdorf. *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*. (New Haven: Yale University Press, 1981), p. 64.

to, tipo de arco a ser usado pelos instrumentos de corda e as ligaduras de expressão e de frase. Tradições do século XIX, referem-se principalmente ao relacionamento de tempo e dinâmica. É muito comum fazer-se um ralentando ao mesmo tempo em que se faz um decrescendo e um acelerando quando se faz um crescendo. Mas, tradição difere de região para região, de país para país. Georg Muffat (1653-1704), compositor austriaco, em seu livro *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium*, fala sobre a diversificação do tipo de arcada das escolas alemã, francesa e italiana em um mesmo trecho de música. Coincidentemente, alemães e italianos têm a mesma arcada e ao mesmo tempo são diferentes da francesa. Isto se dá pelo fato de que, naquela época, havia um intercâmbio maior entre músicos alemães e italianos, o que possibilitava a fusão destes dois países no estilo de execução<sup>3</sup>. Também em relação à tradição observada entre os diferentes países, Frederick Dorian diz que “seria um erro admitir, nas composições para cravo, em que Bach denominou a tipos nacionais - como fez nas Suites Francesas e Inglesas - que o intérprete devesse preocupar-se em tocar no estilo francês ou inglês...”. E acrescenta que “na execução das Suites Francesas ou Inglesas, o que se está executando é Bach”<sup>4</sup>. Uma tradição na execução de dinâmica do século XVIII é o da repetição (total ou parcial) de uma frase musical ou motivo; se na primeira vez o motivo foi tocado em forte a sua repetição tem que soar em piano, como eco. Mas, se o contrário ocorre, isto é, em sua primeira apresentação o motivo está em piano, a sua repetição deve ser em forte<sup>5</sup>.

O rubato teve uma grande importância no século XIX mas, seu uso é conhecido pelo compositores/intérpretes desde o século XVIII. Em uma carta para seu pai comentando sobre Stein (construtor de piano) Mozart relata que “... agora, todavia, ele (Stein) vê e ouve... que eu (Mozart) não faço nenhum trejeito e ainda toco expressivo, que eu sempre toco exatamente em tempo. Ninguém parece entender o tempo rubato em um adagio, onde a mão esquerda não sabe nada sobre isto”<sup>6</sup>. Isto significa que Mozart fazia rubatos na melodia com a mão direita enquanto conservava o tempo justo no acompanhamento, com a mão esquerda.

Uma tradição do século XIX, relacionada com a execução, principalmente, de sinfonias, concertos e sonatas, era que não se repetia a exposição. Dorian menciona uma das notas que Louis Hector Berlioz (1803-1869) escreveu durante sua rixa com François-Joseph Fétis (1784-1871) onde citava o regente francês Antoine Habeneck (1781-1849), que era considerado o maior intérprete subjetivo, antes de Wagner: “o regente Habeneck habitualmente suprime repetições, mesmo com o óbvio da *capo* e o sinal de repetição. Seu propósito interpretativo foi evitar a repetição de partes com o que o ouvinte já era familiar”. Dorian continua:

<sup>3</sup>Frederick Dorian. *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to our Day*, 3rd. ed.. (New York: W. W. Norton & Company Inc., 1971), p. 71-73.

<sup>4</sup>Ibid., p. 113.

<sup>5</sup>Ibid., p. 166.

<sup>6</sup>Ibid., p. 188.

“Sugerido pelo artifício romântico de relaxar a forma, em vez de salientar a simetria, executantes daquele tempo já tinham começado a eliminar as costumeira repetições do estilo clássico, um recurso que ocorre muito frequentemente nos dias de hoje...”<sup>7</sup>.

Muitas obras falam sobre as tradições de execução e elas são importantes para o esclarecimento de muitos problemas de interpretação, embora existam contradições em alguns pontos. Algumas destas obras são:

Bach, C.P.E. (1714-1788)

Versuch uber die wahre Art das Clavier spielen

Berlioz, L.H. (1803-1869)

L'art du chef d'orchestra.

Memoirs.

Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.

Burney, C. (1726-1814)

The Present State of Music in France and Italy.

The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces

Czerny, Carl

Complete Theoretical and Practical Pianoforte School.

Hoffman, E.T.A. (1776-1822)

Musikalische Dichtungen und Aufsätze.

Mendel, H. (1834-1876)

Musikalisches Konversationslexikonl.

Mozart, J.G.L. (1719-1787)

Versuch einer grundlichen

Violinschule.

Quantz, J.J. (1697-1773)

Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen

Rameau, J.P. (1683-1764)

Pièces de clavecin.

---

<sup>7</sup>Ibid., p. 264.

Traité de l'harmonie.

Rousseau, J.J.(1712-1778)

Dictionnaire de musique.

Schindler, A.(1798-1864)

Beethoven in Paris.

Biographie Ludwig van Beethovens.

Schubart, C.F.D. (1739-1791)

Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.

Sulzer, J.G. (1720-1779)

Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln.

Turk, D.G. (1750-1813)

Clavierschule ... mit kritischen Anmerkungen nebst 12 Handstücken.

Wagner, R. (1813-1883)

Über das Dirigieren.

Até o século XIX, como já foi dito, os compositores eram geralmente os intérpretes de suas obras, conseqüentemente, eles podiam interpretá-las como queriam sem precisar escrever todas as informações que seriam necessárias para que outros as pudessem executar no estilo. No século XIX a figura do regente começou a ter uma maior importância e, paralelamente a isso, começou a surgir o interesse na revitalização da música barroca e nas suas tradições de interpretação. Um dos primeiros a reviver as músicas de Bach, tentando a precisão interpretativa, foi Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), compositor/regente que, com seu ideal de conservação da tradição clássica em sua música, era contra a “extravagância” e “arbitrariedade” de interpretação por parte de intérpretes de sua época; assim, estreou, em 1829, a Paixão de São Mateus de J.S. Bach. Quanto a esse episódio Dorian diz que “com sua interpretação Mendelssohn, com apenas 20 anos de idade, exibiu não somente uma introspecção técnica no mundo musical de Bach, mas, sobretudo, restaurou a Paixão, ao longo das linhas rigorosamente históricas, com fidelidade ao original raramente praticada naquele tempo de rápido aumento de liberdade interpretativa”<sup>8</sup>.

Nesta época começaram a aparecer os intérpretes objetivistas, isto é, os que fazem uma execução objetiva ou literal, em que a principal meta era interpretar, de maneira absolutamente fiel e autêntica, a música como o autor a escreveu. Em oposição a estes, existiam os executantes com uma interpretação

<sup>8</sup>ibid., p. 229.

subjetiva, cujo critério era o envolvimento direto de suas imaginações e criatividades refletindo sua individualidade, para compensar as limitações interpretativas estabelecidas pelos compositores. Entendemos que uma objetividade de interpretação só é possível quando o compositor oferece suficientes dados para que não hajam dúvidas a respeito da interpretação desejada por ele. Mas, a subjetividade de interpretação estará presente mesmo com os chamados intérpretes objetivos. Em músicas do período barroco, e mesmo do classicismo, não havia nenhuma referência relativa ao tempo, conseqüentemente, os intérpretes tinham que se basear no material que a música oferecia e o tempo era tradicionalmente dado pelo menor valor rítmico existente. Isto não deixava de ser uma idéia subjetiva e mostra que mesmo os intérpretes mais objetivos se deparavam com situações de origem subjetivas<sup>9</sup>. Ainda em nossos dias ocorrem situações semelhantes.

Juntamente com Mendelssohn, Robert Schumann (1810-1856) foi um dos compositores/intérpretes a se preocupar com a pesquisa de manuscrito para a execução literal ou objetiva.

Em seus ensaios literários ele defendia o movimento objetivista mas, ao mesmo tempo, advertia os intérpretes da aceitação generalizada de cada detalhe citado nos manuscritos e do excesso de objetividade que poderia ocorrer no conceito de interpretação de uma música<sup>10</sup>.

Outros dois compositores/intérpretes desta época são Hector Berlioz (1803-1869) e Franz Liszt (1811-1886). Berlioz apesar de usar uma orquestra que seguia o pensamento romântico, com referência à sua grandiosidade, defendia a interpretação objetiva. Segundo alguns estudiosos, sua interpretação como regente tinha as características do período romântico pois ele transmitia muita emoção, mas ao mesmo tempo uma fiel e pura objetividade. Ao contrário, Liszt defendia a liberdade de metro e flexibilidade de tempo.

O século XIX foi a principal era para os intérpretes subjetivos e à medida que as execuções se tornavam cada vez mais românticas, com a liberdade do tempo, e em que a individualidade e imaginação do executante se tornavam mais importantes, as convenções e tradições anteriores desapareciam. A estética do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) foi a principal responsável pelo conceito de interpretação musical do romantismo com a obra *Kritik der Urteilskraft* (Crítica da Razão Pura) pois, foi nesse trabalho que o pesquisador musical alemão Eduard Hanslick se baseou para escrever seu famoso tratado *Vom Musikalisch-Schönen* (Do belo musical). Com isso se desenvolveu a idéia do "ideal absoluto" em que o intérprete deveria sentir e recriar a obra do compositor. O ideal absoluto "requer do intérprete que procure sua meta

<sup>9</sup>Ibid., p. 26-28 e Glen Arthur Block, John Silber e Aaron Cicourel. "Attitudes Towards Textual Authenticity Orchestral Performance: Part I". *Journal of the Conductors' Guild*. vol. 5 No. 2 (Spring 1984): p. 35

<sup>10</sup>Ibid., p. 224-25 e p/ 37

artística com paixão e identificação com a obra de arte". A estética musical decorrente dessa filosofia foi criada para fazer face às teorias de Richard Wagner sobre "música absoluta"<sup>11</sup>.

Uma prática do século XIX, também usada no século XX, diz respeito à modificação na instrumentação original dos compositores em suas obras orquestrais. Um exemplo bem característico ocorre no primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven (1770-1827). No compasso 59, cinco antes do segundo tema, aparece uma ponte, apresentada pelas trompas, baseada no motivo principal do movimento. Na recapitulação, compasso 303, essa mesma passagem aparece nos fagotes. Há regentes que conservam a instrumentação original, mas existem outros que substituem os fagotes pelas trompas, ou ainda usam os dois instrumentos: fagote e trompa. Esse procedimento tem a ver com interpretação subjetivista, acontece porém, que muitos regentes com orientação objetiva fazem esta substituição. Com referência a isso Frederick.

Dorian diz que "é subjetivo no sentido da mudança da instrumentação original do compositor, mas pode reivindicar-se objetividade na sua meta final: de recriar os efeitos evidentemente intencionais do compositor que, sem dúvida, os teria provavelmente usado, caso os instrumentos tivessem os recursos disponíveis. Nós temos aqui objetividade de espírito ao invés de fidelidade à obra"<sup>12</sup>.

Exemplo: Sinfonia no 5, 1º movimento, compassos 303-306.

Toscanini	CD da RCA Victor, gravado em 1939 com a Orquestra Sinfônica da NBC.
Toscanini	Disco da RCA Victor, gravado em 1952 com a Orquestra Sinfônica da NBC.
Furtwangler	CD da Virtuoso, gravado em 1954 com a Orquestra Filarmônica de Berlim.
Furtwangler	CD da EMI, gravado em 1955 com a Orquestra Filarmônica de Viena.
Bruno Walter	CD da CBS com a Orquestra Sinfônica de Columbia.
Karajan	Disco da Deutsche Grammophon, gravado em 1977 com a Orquestra Filarmônica de Berlim.
Bernstein	CD gravado em 1973 com a Orquestra Filarmônica de Nova York.
Solti	Cassete da London, gravado em 1975 com a Orquestra Sinfônica de Chicago.

<sup>11</sup>Frederick Dorian. *Ibid.*, p. 289

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 318.

Com referência à regência orquestral, Richard Wagner foi a mais importante figura, por ser o responsável pela formação de uma escola de interpretação no século XIX a qual se estendeu ao século XX, tendo-se refletido no desenvolvimento de regência orquestral desse período. Ele foi o marco do “novo estilo alemão” que defendia a melodia, liberdade formal e tudo que pudesse contrastar com o classicismo. De acordo com Dorian, Wagner escreveu, em seu artigo “O Virtuoso”, que o intérprete tinha que se aprofundar no estudo da partitura e seguir fielmente as intenções e pensamentos do compositor e que deveria transmiti-las sem nenhuma modificação pessoal. Mas, em seu ensaio “On Conducting”, Wagner diz que cada tema e cada parte de uma composição tem o seu tempo exato e que este tempo gera um correto fraseamento e expressão, ao mesmo tempo em que a exata concepção de fraseamento e expressão gera o conceito de tempo exato. O tempo exato pode ser conseguido através um completo entendimento do estilo do compositor por parte do regente e também por uma instintiva identificação do melos que por si só define todo o caráter da melodia. Por causa disso, muitos autores que escreveram sobre Wagner enunciam que suas interpretações tinham sempre a flexibilidade de tempo e a fluência melódica e que seu estilo com rubatos (acelerandos e ritardandos) foi nada mais que uma introdução, na regência, das características de solistas do século XIX, tais como Chopin e Liszt.

Para esclarecer suas idéias e convicções Wagner cita que as composições de Mozart não tinham as necessárias indicações de interpretação e que o próprio compositor as passava diretamente para os executantes, nos ensaios. Com relação à interpretação das obras de Beethoven, Wagner defendia que o intérprete tinha o direito e dever de fazer modificações na execução delas devido ao problema de surdez do compositor. Sugerindo o pensamento de Beethoven, na interpretação de sua 5ª Sinfonia, Wagner escreve que:

Prolongo minha fermata firmemente, terrivelmente! Eu não escrevo fermatas como brincadeira ou porque eu estava confuso como prosseguir; eu desejo na sua totalidade o maior sustentado som para expressar as emoções no meu Adagio e eu uso este forte e firme som quando eu o quero em um apaixonado Allegro como um arrebatado e terrível espasmo. Então, o sangue bem vivo do som deve ser extraído até sua última gota. Eu aprisiono as ondas do mar e as profundezas serão visíveis; ou eu paro as nuvens, disperso a neblina, e mostro o puro céu azul e a gloriosa visão do sol. Por isso coloquei fermatas súbitas, bem sustentadas notas no meu Allegro. E agora olho para minha clara intenção temática com o sustentado mi bemol depois das três tempetuosas notas e entendo o que eu pretendia dizer com outras notas semelhantes sustentadas na sequência<sup>13</sup>.

<sup>13</sup>Richard Wagner. **Wagner on Conducting**, trad. em inglês Edward Dannreuther (New York: Dover Publications, Inc., 1989), p. 31.

Como resultado, nós vemos em Wagner uma interpretação bem subjetiva, com uma permanente flutuação de tempo, com nuances rítmicas e uma plasticidade originada pelo relacionamento entre as mudanças de idéias e expressões da música com as alterações nos tempos e dinâmicas. Em resumo, "Wagner estava mais interessado nos aspectos emocionais e estéticos da interpretação do que com os detalhes técnicos de execução"<sup>14</sup>.

O estilo e estética interpretativa de Wagner tiveram uma continuidade no século XX devido aos trabalhos de seus seguidores e discípulos tais como Hans Richter (1843-1916), Arthur Nikisch (1855-1922) e Felix Mottl (1856-1911). Dois grandes regentes deste século perpetuaram a interpretação subjetiva: Wilhelm Furtwangler (1886-1954) e Leonard Bernstein (1918-1990). Em oposição ao subjetivismo apareceu

o objetivismo de Arturo Toscanini (1867-1957) e também uma linha intermediária de interpretação, iniciada com Gustav Mahler (1860-1911) e que foi seguida por seu discípulo Bruno Walter (1876-1962) e posteriormente, de maneira indireta, por Herbert von Karajan (1908-1989).

Abordaremos primeiramente Toscanini por ser ele considerado pelos estudiosos o símbolo da transição do estilo Wagneriano para o objetivismo do século XX, o personagem que mais fortemente influenciou os regentes deste século e, principalmente, como o maior e verdadeiro regente objetivo do nosso tempo. Toscanini, um músico de orquestra - violoncelista - que teve sua primeira oportunidade de reger uma orquestra, em 1886 no Rio de Janeiro, executando a ópera *Aída* de Verdi. Ele foi contrário à tradição Austríaco-Alemã e ao conceito da flutuação do tempo, conseqüentemente, seu estilo de interpretação foi totalmente contrário ao de Wagner e seus discípulos. Ele defendia a idéia de que era fútil tentar se conseguir um "autêntico" estilo na interpretação de músicas de Beethoven desde quando os instrumentos, a sonoridade dos mesmos e os conceitos de interpretação tinham mudado em relação à época do compositor. Toscanini defendia inteiramente o literalismo ou objetivismo dizendo que "as notas eram notas, nada mais - um espirismo suficientemente puro para agradar o mais rigoroso cientista social e suficientemente simples para atrair o mais desinteressado ouvinte de rádio"<sup>15</sup>. Na sua busca pela perfeição musical, Toscanini achava que o intérprete não deveria se satisfazer somente com as notas, mas também manter um movimento rítmico constante em toda obra e "evitar o pêso e arrastamento que caracterizavam os ritmos e tempos, que na época anterior (período romântico) tinham sido usados em nome da expressão musical"<sup>16</sup>. Toscanini, apesar de ser extremamente litera-

<sup>14</sup>Elliott W. Galkin. **A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice**. (New York: Pendragon Press, 1988), p. 581.

<sup>15</sup>Joseph Horowitz, "Understanding Toscanini, a Re-Examination of his American Success". **Music Journal** (October 1977). p.16 em Elliott W. Galkin. **A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice**. (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1988), p. 659.

<sup>16</sup>Harold C. Schonberg. **The Great Conductors**. (New York: Simon & Schuster, Inc., 1967), p. 254

lista, "sabia que a música deve cantar e expandir-se e que ele, apesar de seus próprios dogmas, era perfeitamente capaz de modificar uma partitura ou introduzir sua própria personalidade em suas interpretações"<sup>17</sup>.

Ao contrário de Toscanini, Furtwangler representou a continuidade da interpretação musical baseada na filosofia idealística alemã de Wagner com sua tradição romântica. Furtwangler estudou regência com Mottl, com quem trabalhou diretamente como assistente em Munique, e recebeu uma grande influência de Nikisch, ambos alunos de Wagner. Ele foi um subjetivista e, suas interpretações, como nos conceitos de Wagner, tinham uma flexibilidade de tempo que dependia do caráter e fluidez da música. Furtwangler era mais interessado no fraseamento e no conteúdo musical que nas divisões de barra de compasso, ou mesmo na execução da música. O importante para ele não era que os instrumentos da orquestra tocassem juntos mas sim a música como um todo com seus contornos que identificassem cada seção. Furtwangler faz flutuações de tempo, mudanças de dinâmica, etc., mas a música soa como uma perfeita estrutura; podemos sentir cada seção com seu próprio caráter tudo junto numa flexibilidade que não é interrompida durante toda a obra. Como exemplo desse pensamento, na interpretação de repertório do classicismo, o segundo tema do primeiro movimento de uma sinfonia é sempre mais lento que o primeiro tema devido ao seu caráter, geralmente, ser mais lírico. O mesmo acontece com o trio de um Minueto. As suas interpretações de repertório romântico normalmente são líricas, dramáticas e monumentais. De acordo com Schonberg, Fritz Sedlak - que foi spalla da Orquestra Filarmônica de Viena - disse que "Furtwangler foi um mestre em unir mudanças de tempo num movimento com uma suavidade que prevenia a dissolução da sua estrutura por meio de surpreendentes ritardandos e acelerandos"<sup>18</sup>.

A obra *Vermachtnis* de Furtwangler foi sumarizada por Schönberg da seguinte maneira:

Existe hoje em dia uma técnica de regência que é ensinada em livros e é praticada em toda a parte - uma técnica padronizada, como se ela fosse o que produz um som orquestral padronizado. É a técnica de rotina cujo objetivo é simplesmente precisão. ... Aqui nós temos o problema total na essência de reger orquestra: como posso eu, o regente, que faço apenas oscilar minha batuta no ar, fazer com que a orquestra interprete uma frase lírica em seu próprio caráter, como canção? Em outras palavras, como podem precisão mecânica (metro) e liberdade melódica serem compatíveis?

Melodia (continua Furtwangler) não significa somente aquelas passagens relativamente fáceis onde a música flui naturalmente, melodias perceptivelmente fáceis. (Melodia) também significa a idéia muito mais

<sup>17</sup>Ibid., p. 255.

<sup>18</sup>Ibid., p. 271.

refinada a que Wagner chamava de **melos**. Para este **melos** (a marcação de) um primeiro tempo incisivo tem suas desvantagens: ele reduz a expressão, o movimento vivo da música. O ritmo é estabelecido, mas não a música, o **melos**<sup>19</sup>.

Furtwangler transmitiu a tradição e o conceito do romantismo até a metade do nosso século.

As diferenças entre a estética e as interpretações de Toscanini Furtwangler são fáceis de serem percebidas, principalmente na música romântica, porque ela é, por si mesma, bem fluente. Furtwangler enfatiza cada diferente aspecto da obra, cada diferente caráter, cada modificação harmônica, pela mudança de articulação ou de metro da música através acelerandos e ritardandos. Nas interpretações de Furtwangler existe um delineamento de cada frase, de cada período, de cada seção da música e estes são ligados entre si por um fluxo contínuo. Toscanini basicamente interpreta música alemã de todos os períodos da mesma maneira, consequentemente, não sentimos expressividade nas obras românticas. Ele separa motivos que não são repetidos por meio de articulações fazendo com que a música perca sua continuidade de fraseamento. Suas interpretações da música romântica a meu ver, são caracterizadas por uma atitude que não dá tempo ou lugar para expressão musical. Além disso, os tempos de Toscanini são sempre rápidos em oposição aos de Furtwangler que são muito mais confortáveis. A tendência natural dos regentes é que, à medida em que envelhecem, seus tempos se tornam mais lentos. Isto não acontece com Toscanini, pois seus tempos se tornaram cada vez mais rápidos quanto mais ele envelhecia. Talvez, isso fosse uma maneira consciente de evitar tornar-se mais lento, e assim conservar o tempo.

Seguindo o pensamento de Mahler que dizia que “o que é melhor na música não é para ser achado nas notas - emerge como um desejo de descobrir o espírito atrás do estilo, uma objetividade dos efeitos pretendidos, ao invés de símbolos impressos”<sup>20</sup>, surge a figura de Bruno Walter, um preservador da tradição do século XIX, mas de uma maneira diferente de Furtwangler, que apoiava a prática de “retoques” nas músicas. Sobre mudanças nas partituras Bruno Walter escreveu:

Eu sou contra a rejeição radical de retoques. Enquanto que seja feito a serviço da claridade e fidelidade ao espírito da obra, o retoque pode ser colocado entre os legítimos meios de interpretação. Se o regente não pode, por causa de uma específica instrumentação, conseguir clareza de dinâmica e de intenção, ele pode e deve induzi-la por meio de retoques. Fidelidade ao estilo de uma obra não deveria nunca obscurecer sua essência<sup>21</sup>.

<sup>19</sup>Ibid., p. 273

<sup>20</sup>Frederick Dorian. Ibid., p. 307.

<sup>21</sup>Bruno Walter. *Of Music and Music-Making*. (New York: W.W. Norton, 1961), p. 137.

Bruno Walter é o ponto central entre Toscanini e Furtwangler. A flutuação de tempo da tradição Wagneriana não tinha um defensor em Bruno Walter; suas interpretações apresentavam um ritmo e tempo com uma invariável fluidez e sonoridade provocadas pelos constantes rubatos. Sua linha de pensamento era relacionada com "os aspectos espirituais da música: sobre a essência da alma, sobre beleza, sobre inspiração ré-criadora, sobre música como uma força próxima à divindade. Música era uma religião e os músicos eram seus altos sacerdotes"<sup>22</sup>. Ele defendia que uma execução com uma precisão exata de ritmo e tempo poderia ser exemplar tecnicamente, mas que sua interpretação seria incompleta e insatisfatória porque dessa maneira seria impossível satisfazer a necessidade espiritual da obra.

Outro regente situado estilisticamente entre Toscanini e Furtwangler é Herbert von Karajan, que estudou regência com Franz Schalk (1863-1961) na Academia de Viena. Ele combina a precisão do primeiro com a fluência musical do segundo. A respeito dessas influências Karajan confessa:

No que diz respeito a tocar, eu admirava dois sons: um foi o som parecido com chicote que Toscanini podia produzir com o máximo de clareza e flexibilidade. Mas ele era muito exato. Fineza não era o seu forte. E ele sempre necessitava daquela linha, daquela coisa intermediária, daquela elasticidade que Furtwangler tinha e a qual eu admirava enormemente. ... E em alguns lugares seus (Furtwangler) gestos não eram claros ou precisos. Ele não queria que o fôsse; estar sempre entre duas coisas fazia parte da ambiguidade de homem, parte de sua personalidade e do seu gênio. ...

Então eu disse para mim mesmo que poderia ser possível combinar estas duas coisas: precisão e elasticidade. Não penso que uma exclua a outra somente que, em alguma música você precisa mais da precisão, enquanto que outra música pode exigir mais elasticidade. ... Se eu quero precisão tento consegui-la, mas não até o ponto onde a orquestra se sinta dirigida por um homem com um chicote. Também permito que eles (músicos da orquestra) sejam eles mesmos, e que tenham a flexibilidade de mudar sua sonoridade e expressividade<sup>23</sup>.

Karajan conserva o tempo preciso, sem mudanças, quando a música requer ou faz acelerandos e ritardandos na obra quando eles são naturais. Suas interpretações são ao mesmo tempo precisas, com todos os instrumentos tocando juntos, e muito maleável. Pode-se ouvir cada seção e cada frase da música

<sup>22</sup>Horold Schonberg, *Ibid.*, p. 281.

<sup>23</sup>Helena Matheopoulos. *Maestro, Encounters with Conductors of Today*. New York: Harper and Row., 1982), p.229-30em Elliott W. Galkin. *Ibid.*,p. 747.

com sua própria característica e melos. Karajan considerava-se um regente objetivista e que todas as suas interpretações tinham uma fidelidade absoluta à música.

Em oposição a Karajan, temos mLeonard Bernstein, que seguiu estética de Furtwangler, mas com uma concepção diferente. Bernstein estudou com Fritz Reiner (1888-1963) no **Curtis Institute** e depois com Serge Koussevitzky (1874-1974) em **Tanglewood** e no **Berkshire Music Center**. Koussevitzky, que estudou com Nikisch, teve a maior influência na formação musical de Bernstein e mais tarde fez dele seu assistente no festival de **Tanglewood**. Tanto Koussevitzky quanto Furtwangler são origináveis da mesma estética porque ambos estudaram com regentes que trabalharam diretamente com Wagner e que tinham as mesmas idéias e conceitos.

Bernstein era contrário ao objetivismo e, defendendo uma tradição romântica, interpretava as músicas de uma forma que o tempo tinha uma liberdade muito grande de flutuação, os segundos temas eram sempre preparados por rallentandos e as cores orquestrais tinham uma extensa gama de expressão. Mas, "autênticos expoentes da tradição romântica - Fortwangler e Bruno Walter - quase nunca quebravam a linha musical, sempre conservavam o contorno de uma frase. Bernstein, ao contrário, sempre quebra a linha (musical)"<sup>24</sup>. A interpretação de Bernstein é semelhante à de Furtwangler, porém exagerando um pouco mais. Ele acentua os acelerandos e ritardandos em cada seção ou frase fazendo com que a música soe em pedaços e não como um só corpo. Quando quer enfatizar um determinado trecho ou seção usa o artifício do acelerando ou ritardando. Em consequência disso, a obra não tem somente uma simples continuidade de movimento, mas uma série de pequenos movimentos que algumas vezes não são conectados, por causa do exagero. Os tempos lentos de Bernstein são mais lentos que os de Furtwangler. Uma marca registrada do estilo Bernstein são os crescendos.

Quanto às diferenças entre Karajan e Bernstein, Elliott W. Galkin escreve que:

Nenhum indivíduo no mundo da música poderia ser concebido como sendo a maior antítese de Karajan do que Bernstein. Nunca dois estilos interpretativos poderiam ser mais diferentes. Onde a orquestra de Karajan não respira a de Bernstein ofega, onde Karajan, como regente, personifica um controle reservado e frio, Bernstein no podium é extravagante, espontâneo, intenso e emocional<sup>25</sup>.

E em seguida Galkin acrescenta que "certamente ele (Bernstein) não concorda com o ponto de vista de Karajan que o regente não deveria reger um crescendo: para Bernstein a cultivação de um climax é um evento teatral"<sup>26</sup>.

Vejam os alguns exemplos onde as características de interpretação de cada regente previamente citado são visíveis.

<sup>24</sup>Harold C. Schonberg. *Ibid.*, p. 357.

<sup>25</sup>Elliott W. Galkin. *Ibid.*, p., 748.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 759.

Brahms: Sinfonia nº 1, 1º movimento, compassos 1-42 e compassos 369-422 do 4º movimento.

- |              |  |
|--------------|--|
| Toscanini    | CD da RCA Victor, gravado em 1951 com a Orquestra Sinfônica da NBC.                  |
| Furtwangler  | CD da Virtuoso, gravado em 1952 com a Orquestra Filarmônica de Berlim.               |
| Bruno Walter | Cassete da Odyssey com a Orquestra Sinfônica de Columbia.                            |
| Karajan      | Disco da Deutsche Grammophon, gravado em 1968 com a Orquestra Filarmônica de Berlim. |
| Bernstein    | Disco da Deutsche Grammophon, gravado em 1983 com a Orquestra Filarmônica de Viena.  |

Brahms: Sinfonia nº 2, 1º movimento, compassos 1-103.

- |              |   |
|--------------|---|
| Toscanini    | CD da RCA Victor, gravado em 1952 com a Orquestra Sinfônica da NBC.                     |
| Furtwangler  | CD da Virtuoso, gravado em 1952 com a Orquestra Filarmônica de Berlim.                  |
| Bruno Walter | CD da Denon, gravado em 1950 com a Orquestra Filarmônica de Berlim.                     |
| Karajan      | Disco da Deutsche Grammophon, gravado em 1974 com a Orquestra Filarmônica de Berlim.    |
| Bernstein    | Disco da Deutsche Grammophon, gravado em 1962 com a Orquestra Filarmônica de Nova York. |

Hoje em dia as interpretações têm uma característica contrária ao sentimentalismo e romanticismo, tornando-se popular a interpretação em que se procura a "autenticidade" do conteúdo musical, em que o conceito da maioria dos regentes se baseia somente nas notas impressas das partituras sem se preocupar com o que os compositores pensavam.

Em conclusão vemos que a tradição é constante em todos os períodos da música mesmo que elas se modifiquem com o passar do tempo.

Primeiramente existia uma tradição verbal, em que as características de interpretação e intenções do compositor não se explicitavam na música. Durante os séculos XVIII e XIX essas tradições permaneceram, mas devido à diversificação de intérpretes, os compositores começaram a detalhar mais as indicações em suas músicas para facilitar e unificar as interpretações. Na segunda metade do século

XIX veio à tona a tradição “romântica”, com um conceito de interpretação mais livre. Esta tradição continuou durante o século XX, principalmente no que se refere a mudanças de caráter dinâmico e instrumental da composição original. Paralelamente a essa tradição romântica, subjetivista, apareceu uma corrente objetivista em que o regente (intérprete) deveria se basear somente no que o compositor tinha escrito. Porém, mesmo esses regentes usavam a prática subjetiva de “retoques”. Quanto a este procedimento, que mesmo os mais objetivos regentes como Toscanini praticavam, Schonberg, confirmando Dorian, diz que “a alteração de instrumentação de uma obra não implica num enfoque apenas subjetivo. É subjetivo no sentido de que muda a instrumentação original do compositor, todavia, pode-se reivindicar objetividade como sua meta: a recriação das intenções do compositor por meios que ele teria usado, se tivesse sido possível. Aqui é mais uma objetividade de espírito do que de fidelidade à música”<sup>27</sup>. Junto a estas correntes, objetiva e subjetiva, apareceu uma linha de pensamento intermediário. Atualmente, o conceito subjetivista praticamente desapareceu, conservando-se somente os regentes com uma linha de interpretação mais objetiva. Convém salientar que dentre estes regentes existem alguns que procuram reviver a tradição barroca e clássica em suas interpretações, o que não deixa de ser uma visão subjetiva.

## BIBLIOGRAFIA

Barra, Donald

*The Dynamic Performance: A Performer's Guide to Musical Expression and Interpretation*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1983.

Bekker, Paul

*The Orchestra*. New York: W.W. Norton & Company, 1963.

Block, Glen Arthur

“Attitudes Towards Textual Authenticity in Orchestral Performance: Part I”. *Journal of the Conductors' Guild*, v. 5, no 2, Spring 1984, p. 34-43.

\_\_\_\_\_. “Attitudes Towards Textual Authenticity in Orchestral Performance: Part II”. *Journal of the Conductors' Guild*, v. 5, no 3, Summer 1984, p. 66-74.

Blume, Friedrich

*Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*. Traduzido por M. D. Herter Norton. New York: W. W. Norton & Company, 1970.

<sup>27</sup>Harold Schonberg, *Ibid.*, p. 75.

**Brunner, Gerhard**

"Herbert von Karajan". *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited 1980, v. 9, p. 801-02.

**Cairns, David**

"Wilhelm Furtwangler". *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited 1980, v. 7, p. 103-45.

\_\_\_\_\_. "Arturo Toscanini". *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited 1980, v. 19, p. 85-88.

**Cone, Edward T.**

*Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. & Company, 1968.

**Crichton, Ronald**

"Bruno Walter". *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited 1980, v. 10, p. 187-88.

**Dahlhaus, Carl**

*Between Romanticism and Modernism*. Traduzido por Mary Whittall. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1989.

**Dolmetsch, Arnold**

*The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. 5a ed.. Seattle: University of Washington Press, 1980.

**Dorian, Frederick**

*The History of Music in Performance*. 3rd. ed.. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1971.

**Galkin, Elliott W.**

*A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1988.

**Gurlitt, Wilibald, ed.**

*Riemann Musik Lexikon*. Mainz: B. Schoott's Sohne, 1961.

**Jackson, Richard**

"Leonard Bernstein" *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited 1980, v.2, p. 629-31.

Koury, Daniel J.

*Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century*. 2a ed.. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.

Leinsdorf, Erick

*The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*. New Haven: Yale University Press, 1981.

Longyear, Rey M.

*Nineteenth-Century Romanticism in Music*. 2a ed.. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1973.

Matthay, Tobias

*Musical Interpretation*. Boston, Mass.: The Boston Music Company, 1913.

Neumann, Frederick

*Essays in Performance Practice*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.

Rothschild, Fritz

*The Lost Tradition in Music: Rhythm and Tempo in J.S. Bach's Time*. New York: Oxford University Press, 1953.

\_\_\_\_\_. *Musical Performance in the times of Mozart and Beethoven: The Lost Tradition in Music Part II*. London: Adam and Charles Black, 1961.

Schonberg, Harold C.

*The Great Conductors*. New York: Simon & Schuster, Inc., 1967.

Walter, Bruno

*Of Music and Music-Making*. New York: W.W. Norton, 1961.

Wagner, Richard

*Wagner on Conducting*. Traduzido para inglês por Edward Dannreuther. New York: Dever Publications, Inc., 1989.

Winter, Robert

"Performers and Instruments: Performing Nineteenth-Century Music on Nineteenth-Century Instruments". *Journal of the Conductors' Guild*, v. 5 no 3, Summer 1984, p. 75-83.

## A Praxis da Execução: Alguns Aspectos Emocionais

*Marcello Guerchfeld*

A educação formal do músico instrumentista, tanto no Brasil como no exterior, consiste geralmente do aprendizado técnico de um instrumento, associado ao seu desenvolvimento musical, através de diversas disciplinas teóricas como solfejo, harmonia, história e literatura musical, análise e outras. Faz também alguma música de Câmara, dependendo do caso participa de alguma atividade coral ou de orquestra.

Assim "equipado", o músico depara-se com a realidade de enfrentar uma vida profissional, e aí percebe que quase nada lhe foi ensinado de maneira consistente, quanto aos aspectos extramusicais da profissão, como por exemplo, entre muitos outros, a questão do treinamento mental e controle emocional necessários para o desempenho adequado. Não existe, tanto quanto se saiba, nos currículos de música, uma disciplina especialmente voltada para essas questões que são fundamentais na carreira de um instrumentista. O problema do "nervosismo", por exemplo, tão universal, e suas manifestações psíquicas e somáticas, responsáveis por momentos de intenso sofrimento e que podem repercutir dramaticamente no desempenho perante o público, em alguns casos mais extremos levando até mesmo ao abandono da carreira de executante, é uma dessas questões que raramente são abordadas. No máximo, quando o aluno fica nervoso perante uma banca de exame ou numa audição de alunos, recebe do professor algumas palavras de apoio, do tipo: "Não se preocupe, isso é assim mesmo, eu já passei por isso", ou então: "Não se preocupe, nós sabemos relevar e dar os devidos descontos; sabemos ouvir!". Um agravante dessa situação é que o próprio executante geralmente se sente culpado por ficar nervoso; sente vergonha dos colegas e é julgado pelas pessoas que o escutam; estas em geral fazem comentários inadequados e contraproducentes porque aumentam a vergonha, e a pessoa tem relutância em abordar francamente a questão para resolvê-la. O aluno se vê então abandonado ao seu próprio destino para resolver esse problema, e as soluções que encontra são geralmente artificiais, com resultados nem sempre favoráveis e muitas vezes até catastróficos, em termos de carreira profissional, como é o caso de pessoas que recorrem ao uso de bebidas alcoólicas ou de outras drogas.

E, no entanto, o “nervosismo”, o medo de palco, o “trac” dos franceses, o “stage fright” dos ingleses, o “Lumpenfiber” dos alemães, é um problema universal, que atinge indiscriminadamente tanto artistas quanto iniciantes, velhos e jovens, com muita ou sem nenhuma experiência. Sabe-se que veteranos como Arthur Rubinstein, Cláudio Arrau, Pablo Casals e muitos outros referiram em diversas ocasiões passar por momentos de profunda ansiedade e desconforto durante e mesmo um pouco antes de suas apresentações em público.

É claro que não estou me referindo aqui àquele tipo de ansiedade normal que qualquer pessoa sente, perante uma situação nova, ou quando se expõe ao público, e isso não apenas no caso do músico mas em qualquer profissão. Esse tipo de ansiedade é considerada saudável e até mesmo imprescindível para que um desempenho seja considerado excelente, e é o que diferencia, por exemplo, uma execução “ao vivo” de uma execução em estúdio. Refiro-me ao tipo de nervosismo que causa sofrimento e pode se tornar incapacitante, com repercussões no próprio desempenho.

Alguns músicos profissionais dedicaram-se a estudar esse problema, baseados em sua própria experiência como intérpretes. Como resultado, escreveram extensos trabalhos, e cito em particular os textos de Carl Flesch e de Kato Havas, em que procuraram analisar as possíveis causas e prováveis curas do “stage fright”. Esses, assim como outros trabalhos mais populares e leigos, geralmente apontam como causas fatores como a inexperiência, falhas no aprendizado e na maneira de estudar, insegurança no domínio técnico do instrumento e assim por diante. No lado psíquico, prendem-se a fatores externos, como por exemplo a competitividade da profissão, a responsabilidade de não falhar, principalmente em concursos, como geradores de muita tensão. Como possíveis curas, propõem técnicas de auto-sugestão e exercícios de relaxamento.

Nos últimos anos, essa questão do nervosismo relacionado com a execução em público vem atraindo a atenção dos profissionais na área da saúde, em particular no campo da Medicina e das Ciências psicológicas, e conseqüentemente muitas pesquisas vêm sendo feitas, resultando numa série de publicações especializadas. Cito como exemplo o periódico “Medical Problems of Performing Artists”, Philadelphia (USA) que com frequência publica números especialmente dedicados a estas questões que estão sendo colocadas aqui. Quero tentar resumir, dentro das limitações desta apresentação, com base nessa extensa literatura e aproveitando um pouco também a minha dupla experiência de música atuante e de médico na área da psicologia e da psicoterapia, a posição atual dessas investigações.

Em primeiro lugar, a própria denominação “stage fright” ou nervosismo de palco está sendo reformulada, porque o desconforto psicológico associado à execução ultrapassa as fronteiras do palco, e na verdade está associado à performance em si mesma. Por essa razão, tende-se atualmente a utilizar a expressão “Performance Anxiety” ou seja “Ansiedade de Execução”, que está se consagrando na literatura (Salmon, pág. 3).

*Entende-se atualmente que essa ansiedade de execução está associada a uma constelação de fatores com componentes genéticos, cognitivos, pedagógicos, educacionais, biológicos, psicodinâmicos e relativos à própria execução em si. A ansiedade resulta da interação de alguns ou de todos esses fatores, e qualquer tentativa de tratamento necessariamente passa pela identificação dos fatores envolvidos.*

O componente fisiológico da ansiedade é um dos que geralmente é mais visível pelo público, porque suas manifestações mais comuns incluem descoordenação motora, transpiração excessiva, tremores de mão e joelhos, voz trêmula, gagueira, outros sintomas, não visíveis pelo expectador, incluem boca seca, palpitações, taquicardia, náusea, tontura, sensação de desmaio iminente e outros. Essas manifestações, ou sintomas, decorrem da excessiva liberação de adrenalina na corrente sanguínea pelo sistema autônomo.

A psicologia cognitiva atribui a ansiedade de execução a pensamentos e atitudes negativas vivenciadas antecipadamente como por exemplo o medo de ter uma falha de memória, o medo de errar numa determinada passagem, o receio de ser criticado pelos outros, assim como sentimentos de inferioridade. O próprio receio de ficar nervoso durante o concerto gera uma espécie de retroalimentação negativa, por antecipação. É importante salientar que os pensamentos negativos podem levar ao aparecimento de sintomas autonômicos, assim como o aparecimento de sintomas fisiológicos pode fazer com que surjam pensamentos negativos Salmon, por exemplo, (Salmon, pág. 3) relata um caso de um pianista que durante uma apresentação pública, virou acidentalmente várias páginas da partitura de uma vez. Isso fez com que ele se desorientasse, embora soubesse a música de cor. Preocupado em não parar, foi acometido por pensamentos de que não iria conseguir localizar-se de novo no texto. Em consequência desses pensamentos negativos, começou a ter taquicardia descontrolável, a transpirar excessivamente, com uma torrente de pensamentos catastróficos, acabou interrompendo a execução e saindo correndo do palco. Uma característica importante desses pensamentos negativos é que eles geralmente são voltados para o futuro, numa espécie de antecipação catastrófica. Aaron, citado por Salmon (pág. 6) investigou o ritual de determinados artistas antes da apresentação, que devem literalmente ser empurrados para o palco, e, no entanto, uma vez lá, conseguem se acalmar. O mesmo autor acrescenta que a experiência não corrige esse tipo de ansiedade, porque ela se repete a cada apresentação, especialmente se nada de errado acontecer.

A psicologia psicanalítica, representada por uma vasta literatura considera a ansiedade de execução não como um sintoma isolado mas sim como uma constelação de fatores que envolvem a personalidade do indivíduo, com seus traços caracterológicos e conflitos inconscientes. Nesse sentido, o músico executante não é considerado diferente de qualquer pessoa. Todos os seres humanos têm personalidade, têm traços caracterológicos e são passíveis de conflitos emocionais; os fatores inconscientes, como fantasias e pensamentos reprimidos, são, estrutural-

mente falando, os mesmos de todas as pessoas, embora possam variar de maneira muito complexa de indivíduo para indivíduo, dependendo da história pessoal de cada um, de sua predisposição constitucional e do seu perfil psicológico. Essas fantasias e sentimentos ou pensamentos, reprimidos a nível inconsciente por serem considerados inaceitáveis pela mente consciente, são mantidos sob controle através de mecanismos de defesa. Quando essas defesas de alguma maneira falham, por intermédio de algum fator precipitante, o risco de que a fantasia inconsciente inaceitável venha à superfície faz detonar um sinal de alarme, que é a ansiedade. Isso em linhas muito gerais. O palco, ou na verdade qualquer situação de apresentação perante outras pessoas, pode funcionar como um desses fatores precipitantes, porque a sensação de que o sentimento inconsciente inaceitável possa ser percebido pelo público representa um perigo muito grande e gera ansiedade.

Quanto aos fatores inconscientes envolvidos, as possibilidades são inúmeras e dependem de cada pessoa e de cada situação, não sendo possível enumerá-las ou discutí-las aqui. Cito apenas como exemplo de uma delas, um estudo realizado por Nagel onde ele demonstra, através do estudo de casos, que a ansiedade de execução pode estar associada ao medo inconsciente do sucesso, ao invés do meu consciente de falhar, (Nagel, pág. 37). Ele relata, num desses casos, a história de uma cantora, com muita ansiedade de palco, cuja mãe havia se oposto radicalmente aos seus estudos de música, e que a havia rejeitado por isso. A análise revelou que sua ansiedade estava relacionada com o medo de ter sucesso, porque, para ela, inconscientemente, ter sucesso representava ser novamente rejeitada pela mãe (Nagel, pág. 39).

Bem, como vemos, os fatores relacionados com a origem da ansiedade de execução são múltiplos e complexos, e seu conhecimento e identificação requerem uma investigação profunda. Intencionalmente, estou deixando de considerar aqui, por motivos óbvios, fatores de natureza externa, como o despreparo, a insegurança devida ao estudo inadequado, a escolha indevida do repertório, e outros, muito embora esses fatores, apesar de aparentemente externos, possam ser secundários a um descompasso emocional.

Quanto às soluções possíveis para lidar com o problema de ansiedade de execução, é preciso em primeiro lugar ter em mente que essa ansiedade pode ter diferentes origens, significados e formas de manifestação. É muito importante não generalizar quanto às suas causas, e de modo geral nenhuma abordagem será adequada se não levar em conta essa multiplicidade de fatores envolvidos. Brandfonbrener (1990, pag. 23) preconiza os seguintes princípios básicos: 1) A orientação para cada pessoa deve ser individualizada, não havendo fórmulas gerais; 2) Qualquer indicação de tratamento da ansiedade, sejam os sintomas puramente psicológicos ou com manifestações fisiológicas, deve ser feita por pessoas qualificadas profissionalmente, e 3) Nenhuma forma de tratamento exclui a possibilidade de outras, e na verdade a combinação de métodos é frequentemente desejável e necessária.

Em linhas gerais, as abordagens incluem o uso de medicação, técnicas de apoio psicológico, tratamento psicoterápico, ou uma combinação delas. Quanto ao uso de medicação, algumas pessoas costumam se auto-medicar com tranquilizantes do tipo benzodiazepínico (Valium e similares), enquanto que outras utilizam bebidas alcoólicas e até mesmoo drogas. Embora possam realmente diminuir a ansiedade, essas substâncias podem inibir o sistema nervoso central, causando uma diminuição dos reflexos, sedação e sonolência, e também uma diminuição da capacidade de memória, isso sem falar no risco de dependência. Portanto é a abordagem mais incorreta e mesmoo contra-indicada para resolver o problema da ansiedade de execução, mesmoo porque não resolve, a não ser momentaneamente.

O componente fisiológico da ansiedade, que se manifesta através da descarga de adrenalina em excesso, causando tremores (o famoso "tremor do arco"), suores, taquicardia e outros sintomas da linha autonômica, tem sido manejado com ótimos resultados através do uso de betabloqueadores (como o propranolol). Usado adequadamente e mediante orientação médica, o betabloqueador faz desaparecer completamente esses sintomas periféricos; é uma medicação segura, sem nenhum risco nas doses usuais. Não é demais salientar, no entanto, que qualquer medicação pode ser potencialmente perigosa se usada incorretamente ou sem orientação médica, e os betabloqueadores não fogem a essa regra. (Por falar nisso, são contraindicados para dançarino, atores de teatro e outros artistas que se movimentam em excesso no palco). Quando esse componente da ansiedade aparece isoladamente, essa é a melhor solução. No entanto, a grande maioria dos casos, os componentes periféricos da ansiedade vêm acompanhados ou são desencadeados por pensamentos negativos, geralmente por antecipação. Nesse caso, quando esses pensamentos são conscientes, costuma-se indicar psicoterapias da linha cognitiva ou behaviorista, com uma grande variedade de abordagens disponíveis. A abordagem cognitiva, de "reestruturação do pensamento" (Beck, 1976) se propõe a investigar a natureza desses pensamentos negativos, monitorá-los e desenvolver contra-respostas eficazes, incorporando-as no pensamento através de atividades planejadas (Deffenbacher, 1987, pág. 332).

A abordagem behaviorista inclui técnicas de simulação da situação que gera ansiedade e de relaxamento através de ensaios planejados (Kendrick, 1982, pág. 353). Geralmente, a associação dessas abordagens cognitiva e behaviorista tem dado excelentes resultados.

Finalmente, quando a ansiedade de execução está associada à personalidade do indivíduo, como decorrência de conflitos inconscientes, indica-se uma psicoterapia de orientação psicanalítica, com todas as suas variantes (desde psicoterapia breve até a psicanálise).

Para concluir, a ansiedade de execução nociva, aquela que causa desconforto, sofrimento e pânico, que geral sintomas fisiológicos e que tem o potencial de interferir numa apresentação, levando ao mau desempenho, real ou vivenciado pelo

instrumentista, é uma condição que pode ser tratada, pois certamente tem possibilidade de cura. Suas causas devem ser corretamente investigadas por um profissional da saúde.

O importante é que o músico afligido por essa condição não tenha vergonha ou medo de encarar o problema de frente e buscar ajuda profissional, como acontece com qualquer outro problema médico. É também fundamental que os professores de instrumento parem de encarar esse problema como um tabu com o qual tem que se conviver para sempre, e que orientem seus alunos nesse sentido, ao invés de se omitir.

## Músicos, Interpretes: “Hacia el Placer de Comunicarse”

Mario Ulloa

### INTRODUCCION

Es la raíz de mi experiencia - como estudiante de conservatorio, de mi praxis instrumental y de mi quehacer pedagógico en diversos centros - que expongo estas observaciones generales, con el propósito de señalar un sendero hacia la búsqueda de un mejor entendimiento de nuestro material de trabajo.

No pretendo un texto exhaustivo de análisis, técnica o interpretación; para eso existe ya bastante bibliografía al respecto.

Muchas cosas se han dicho en la vida, pero como no siempre se escuchan, hay que decir las nuevamente.

Es por ahí donde va mi objetivo: despertar inquietudes sobre la forma frecuentemente irreflexiva y descuidada de trabajar las obras, esperando evacuar el tedio de la repetición automática, reflejo de un mundo como el nuestro, tan saturado por la falta de imaginación y creatividad.

“Aquí, como en todo, renovar-se o morir.”<sup>1</sup>

Si la música es un lenguaje, una obra musical corresponde a un texto y el instrumentista, que actúa como mensajero, puente y canal de comunicación entre el emisor (compositor) y el receptor (público), tiene la responsabilidad de manifestar y expresar el mensaje con la mayor claridad posible.

Un fenómeno muy llamativo en muchos instrumentistas es la actitud y manera de enfrentarse con una obra (texto).

La tendencia general es la de tocar varias veces la pieza, esperando en algún momento memorizarla y ejecutarla limpiamente. De esta forma tocan “mucho” cuantitativamente, siendo esta una manifestación automática que no permite la comprensión, significado y expresión.

La reflexión constante y el análisis concienzudo y profundo son las mejores armas para descubrir nuevos territorios que nos permitan (al receptor inclusive) movilizarnos con mayor seguridad y confianza; de esta manera experimentamos,

<sup>1</sup>Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor., V edición. Barcelona, España, 1982. P 4.

“de forma casi inmediata y a la vez mágica una rara sensación de bienestar y placer”<sup>2</sup>.

“Así, la frustración y el desánimo se evaporan como por encanto ya que se vislumbra claramente el camino, - que hay que recorrer todavía -, que promete no solamente llegar al camino deseado, sino que, además, ofrece una interminable serie de placeres ocultos por descubrir en el trayecto”<sup>3</sup>.

Es aquí donde ingresamos a la esfera infinita del estudio, al universo de las posibilidades, una situación muy amplia que requiere gran disciplina y ante todo mucha imaginación.

Conocemos los diversos sistemas del cuerpo: digestivo, circulatorio, psico-sensorial, etc., estos pueden ser analizados cada uno por separado pero que, en suma, dependen entre sí para alcanzar su objetivo: permitir vida al hombre.

De igual forma es abordable una obra musical. Reconociendo y comprendiendo sus partes y estructura nos acercamos a nuestro objetivo básico: revitalizar la obra.

A esta altura nos vemos, en primera instancia, en la necesidad de analizar y comprender el “texto” al cual nos enfrentamos.

Procedemos a identificar la tipografía que nos da el impreso de la obra. Si se trata, por ejemplo, de una suite o tan solo de un movimiento de ella y las relaciones entre las partes de sus movimientos.

Esto está intrínsecamente vinculado con la estructura<sup>\*</sup> y el género<sup>\*\*</sup> de la obra.

Otro aspecto importante es el análisis **pragmático**. Aquí precisamos conocer las circunstancias histórico-social y geográfica del autor; estilo, características y período de este en el momento en que concibió la obra.

Por otra parte, el análisis **semántico** (en caso de estar presente) nos hará identificar si la obra tiene significados externos, como por ejemplo música programática, que imite o describa sonoridades externas o nos asocie con pensamientos, imágenes, ambientes o situaciones.

Finalmente, el análisis sintáctico nos dará una visión de los planos constituyentes de la obra en sí: armonía, melodía, y ritmo, con sus respectivas inter-relaciones inherentes.

Una vez explorados estos territorios pasamos de lo general, a lo específico; así, después de analizar y comprender los factores mencionados anteriormente, ingresamos en la fase de pronunciación de las vocales, consonantes, sílabas y palabras, es decir: “la articulación.”

Este es un estadio muy delicado, si pensamos especialmente en la música comprendida entre 1600 y 1800. “Esta música fue sustancialmente orientada al

<sup>2</sup>Cardoso, Jorge. Ciencia y método de la guitarra. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. 1988. P 8.

<sup>3</sup>Cardoso, Jorge. Ciencia y Método de la Guitarra. P 9.

\*Forma sonata, fuga, rondó o formas libres como caprichos, fantasías, etc.

\*\*Religioso o profano, vocal o instrumental (ambos), cámara o concierto.

idioma. Los paralelos con éste fueron acentuados por todos los teóricos de la época, y a menudo la música fue señalada como idioma en tonos"<sup>4</sup>.

Todo esto se torna más interesante si sabemos, a través de las obras maestras, que "no existe solamente una única articulación de una figura musical, sino varias... Naturalmente existen también algunas que son absolutamente falsas, éstas tenemos que detectarlas y eliminarlas"<sup>5</sup>.

Con gran certeza el Maestro Fernando Sor declaró que la "música determina la digitación", y no al revés. Nosotros, los guitarristas, realizamos la articulación, en primera instancia, a través de la digitación. Por esto, sólo después del análisis de todos los elementos constituyentes de la obra, puede ser llevada a cabo la digitación, para que ni la música ni el oyente se vean prisioneros por nuestra incapacidad de pronunciar correctamente.

Estos conceptos de la articulación tienen igual validez para nuestro paso a seguir: el fraseo.

Para hablar de esto debemos referirnos necesariamente a la respiración y un buen flautista, por ejemplo, nos podrá guiar al respecto con mayor autoridad.

Los guitarristas creemos muchas veces tocar solamente con "los dedos", prescindiendo de una respiración adecuada.

Si no detectamos seriamente los puntos y momentos claves para la realización de ésta, inevitable y tristemente asfixiaremos, primero la música (el mensaje), luego al público y por último a nosotros mismos, amén de los problemas derroteros de tensión y nerviosismo.

Detectar la frase musical<sup>6</sup> constituye uno de los peldaños más importantes que nos permitirá comprender y realizar la dinámica, los juegos de colores tímbricos y, en fin, la puesta en escena de nuestras ideas musicales.

Al abarcar de forma general todos estos factores, me veo en la necesidad de citar otro aspecto más específico, relacionado estrictamente con lo anterior.

En la tendencia mencionada de repetir mecánicamente las obras, nos encontramos con el pan de cada día: "el bendito pasaje que no sale".

Muchísimas veces, en nuestra vida diaria, sentimos tener una cantidad insoporable de cosas por hacer. Pensémoslo mejor!. Una o dos de ellas son realmente importantes, algunas lo son menos y la mayoría no lo son (por no decir pérdida innecesaria de tiempo); sólo al organizar en orden de prioridad dichos objetivos podremos resolverlos consecuentemente y distribuir mejor nuestro valioso tiempo.

En la práctica instrumental cotidiana nos encontramos constantemente con situaciones similares.

<sup>4, 5</sup>Harmoncourt, Nickolaus. Musik als Klangrede. dtv - Bärenreiter. Salzburg und Wien. 1982. Págs. 48, 54 y 55.

<sup>6</sup>Entendida en la más amplia aceptación de la palabra, se denomina frase al ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones cada vez de menor categoría. Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. P. 9.

Si tenemos, por ejemplo, un pasaje de 7 notas "que nunca sale", en la gran mayoría de los casos se tratará únicamente de 1 ó 2 notas que interfieren; éstas deberán ser detectadas y cuestionadas. Será la mano izquierda, la derecha?, cambio de cuerda, tensión, postura?, etc.

Aquí es imperante la creatividad, al estudiar imaginando posibilidades, y luego, escogiendo la (las) más conveniente (s), en función del contexto y unidad de la obra.

"Si el primer enemigo del compositor es la carencia de ideas, el segundo es la superabundancia de las mismas. A veces, por querer decir demasiadas cosas se puede correr el peligro de no expresar claramente ninguna. Hay que saber elegir las ideas, centrar la atención en las necesarias y desechar las innecesarias, las cuales, sin embargo, pueden ser excelentes para otra oportunidad"<sup>7</sup>.

En síntesis, es esencial conservar la óptica de la interdependencia de todos y cada uno de los elementos componentes, para que al concluir el análisis tengamos en nuestra cabeza una imagen e idea concreta, un cuadro de la sonoridad y efecto global de la obra para, a partir de aquí, poder entonces edificar nuestro proyecto propio.

## CONCLUSIÓN

Una vez más, insisto en mantener siempre alerta nuestra sensibilidad y nuestros sentidos, evitando a toda costa la monotonía y la repetición testaruda. "Pensemos en un conductor que guía mirando únicamente hacia el frente, sin atender el control de velocidad, de combustible e de calor." La variedad nos ayudará a mantenernos despiertos.

No es necesario iniciar la práctica - siempre y como de costumbre - desde el principio de la obra; quizá a partir de la primera o segunda sección (si es que la hay), revisando los pasajes más problemáticos y, más interesante aún: sin el instrumento. En fin, las posibilidades son muchísimas y no pretendo recetarlas, sólo recordarlas y sugerirlas.

Palabras claves: Practicar despacio. Qué sentido tendría emprender un viaje de placer a toda velocidad.?

¡Que nunca perdamos el asombro!

Por último, al interpretar la obra "no debemos darle al receptor la impresión de que tomamos lo que hemos aprendido. Todo esto tiene que penetrar en nosotros, ser parte de nuestra forma de ser, pensar y actuar"<sup>8</sup>.

<sup>7</sup>Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. P 3.

<sup>8</sup>Harnoncourt, Nikolaus. Musik als Klangrede. P 63.

**BIBLIOGRAFIA**

Cardoso, Jorge

Ciencia y Método de la Guitarra. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. 1988.

Harnoncourt, Nikolaus

Musik als Klangrede. dtv-Barenreiter. Salzburg und Wien. 1982.

Harnoncourt, Nikolaus

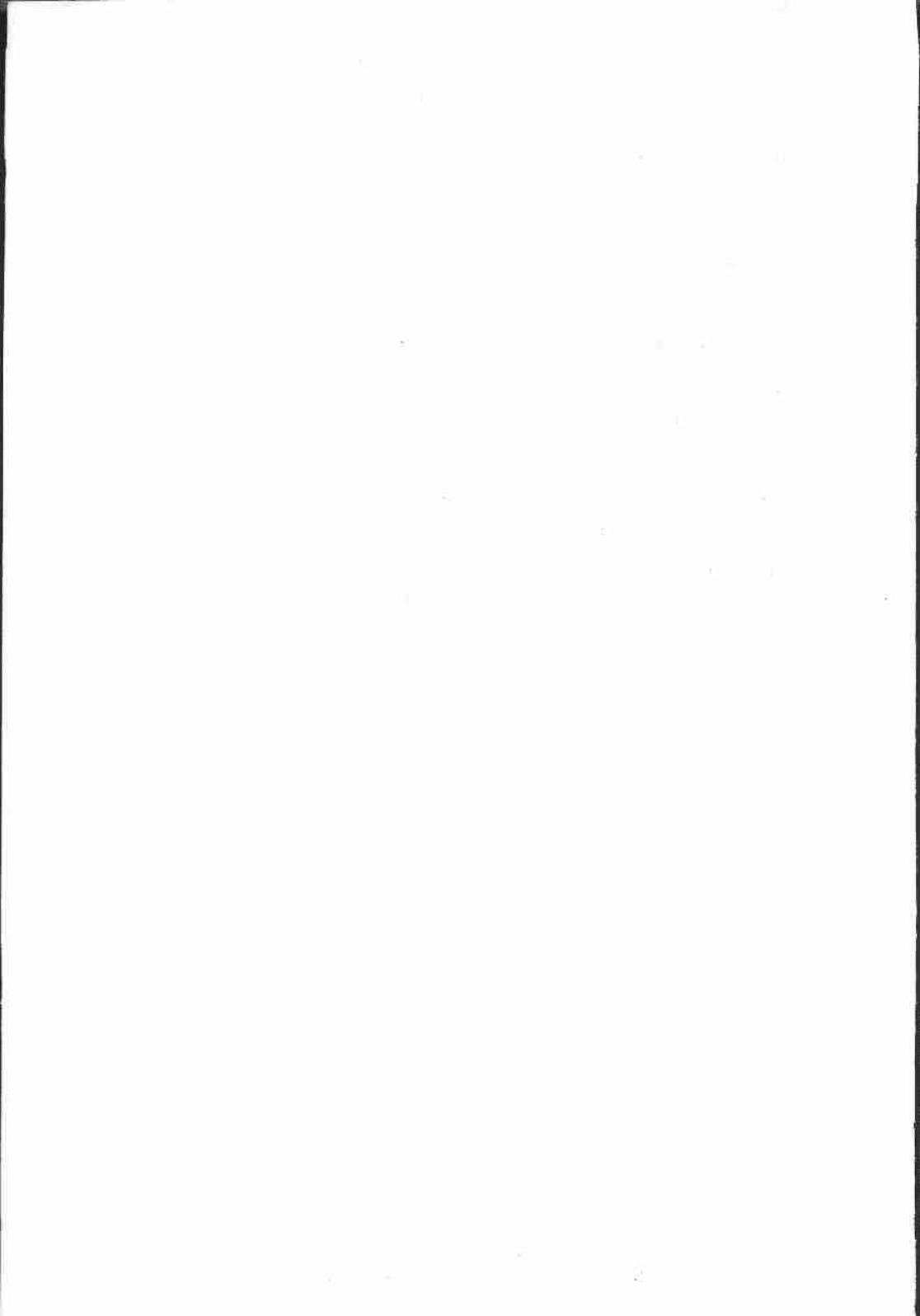
Der musikalische Dialog. dtv-Barenreiter. Salzburg und Wien. 1984.

Klier, Johannes

Werkanalyse und Interpretation auf der Gitarre. Musikpädagogische Bibliothek. Band 32. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985.

Zamacois, Joaquín

Curso de formas musicales. Editorial Labor, V edición. Barcelona. 1982.



## Prática Interpretativa: uma Abordagem Histórica

*Maria da Conceição Costa Perrone*

A música histórica atualmente tem despertado interesse, ocupando um papel preponderante na vida musical européia de hoje, como demonstra o grande número de gravações existentes. Como tal, será importante discutirmos alguns aspectos dessa pesquisa, tanto no que diz respeito a história, interpretação e utilização de instrumentos de época.

Até o período romântico, não se tem notícia de concertos onde eram executadas músicas dos períodos anteriores. Composições anteriores tinham importância como material de estudos constantes por parte dos compositores das épocas correntes. Tal interesse começou com Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), que, em 1802 redescobriu Bach. Em 1820 foi publicado, em Leipzig, seu trabalho bibliográfico (**uber J. S. Bach, Kunst und Kunstwerke**). Em 1829 Mendelssohn (na época com vinte anos) regeu em Berlim uma execução da **Paixão segundo São Matheus**, obra que só tinha sido executada na época de Bach. Em 1850 foi lançada a edição completa das obras de Bach. Desde então, grandes regentes passaram a incluir nos seus repertórios obras clássicas.

“Regentes como Furtwaengler ou Stokowski, que possuíam um ideal romântico tardio, executavam a música antiga com esse espírito. Dessa forma, obras de órgão de Bach foram instrumentadas para orquestras wagnerianas, e suas Paixões foram executadas de maneira ultra-romântica, com conjuntos gigantescos”<sup>1</sup>.

Atualmente na execução de música histórica há dois pontos de vista básicos, correspondendo a dois tipos de interpretação: “um deles a transporta ao presente, e o outro tenta vê-la com os olhos da época em que foi concebida”<sup>2</sup>. Ora, se a linguagem musical é considerada como sendo ligada ao seu tempo, temos que admitir a inconsistência dos primeiros em virtude da persistência dos segundos.

<sup>1</sup>Nikolaus Harnoncourt, **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**, Marcelo Fagerlande, trad., (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988): 17-18. N.A. Wilhelm Furtwangler (1886-1954) e Leopold Stokowski (1882-1977).

<sup>2</sup>Harnoncourt, 1988, p. 17.

Para distinguir as diferentes fases da evolução correspondentes a cada período, é preciso importantes conhecimentos especializados, cujo aproveitamento aparece no aspecto formal e estrutural da execução<sup>3</sup>.

Há alguns critérios que necessitam ser reformulados. Dentre eles, o conhecimento da história, ou do fato social, ou seja, a história social propriamente dita. Outro aspecto é o da história dos instrumentos musicais com suas possibilidades sonoras. A evolução da grafia musical também merece bastante atenção, realizada através de estudo de manuscritos. "O músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX"<sup>4</sup>. Se a notação atual, que tem a tendência de ser a mais precisa possível quanto a sugestão dos compositores, para os antigos, um músico que tocasse todas as notas certas, sem o seu aporte criativo, uma interpretação pessoal (dentro dos conceitos, possibilidades e parâmetros da época) era considerado um músico obtuso, porque para os antigos a distância entre o grafado e o executado é bastante significativa. Bach, Haendel, Couperin, Corelli, Telemann e muitos outros publicaram exemplos supremos de como adornar repetições e ou improvisar variações. Em realidade, a Idade Média é muito mais rica do que podemos imaginar, apesar da sua escrita monódica. Desse modo, os atuais arqueólogos musicais têm tentado "...fazer justiça à música antiga, recriando-a segundo o espírito do tempo em que foi concebida"<sup>5</sup>.

Em uma análise consciente destes aspectos, principalmente no que diz respeito a performance do período barroco, chegaríamos a uma questão fundamental: qual barroco? francês, italiano, alemão (gosto reunidos) ou inglês? Uma outra fonte de problemas é a enorme questão da escolha de estilo ao qual deve-se improvisar devido a certeza histórica que, até mais ou menos o fim do século XVIII, a improvisação não podia estar separada da prática musical.

As escolas estilísticas existentes ditavam as suas normas de performance, na época, por demais competitivas. Aí vem uma outra questão: Como seria executada uma composição de Vivaldi em um reduto francês de Lully (apesar de italiano de nascimento, francês por adoção, e restaurador da ópera francesa). Seria a da maneira italiana ou francesa? A resposta pertence aos ouvidos do tempo, mas a nossa realidade de pesquisador e intérprete nos diz que até para errar nessa direção devemos conhecer o estilo desses compositores e as normas estéticas ditadas através dos manuscritos de época. A preocupação que envolve tais questões não é somente de estar realizando um trabalho exótico e bastante dispendioso na atualidade. Como menciona Nikolaus Harnoncourt, a preocupação com a música histórica não é a de trazê-la ao presente, mas recolocá-la no passado<sup>6</sup>. A única forma

<sup>3</sup>Ibidem, p. 20.

<sup>4</sup>Ibidem, p. 20.

<sup>5</sup>Ibidem, p. 18.

de defendermos tal ponto de vista é apoiada nos diversos modelos analíticos (composicional, tímbrico, sonoro, interpretativo, técnico, etc), indispensáveis para uma execução consciente da música antiga.

Quanto ao conceito tradicional de execução musical (aqui não queremos levar em apuração as executadas com maquinários modernos nem computadores) podemos afirmar que "... a música sempre corresponde à situação intelectual de seu tempo. Seu conteúdo não pode jamais ultrapassar as capacidades expressivas humanas..."<sup>7</sup> evidenciamos a idéia de revivermos práticas passadas em atuais, na tentativa de transformarmos a música antiga em música viva, com nuances a ela pertinentes. Seria fatal se após cada período passado, tivéssemos que apagar da memória o que pertenceu à existência anterior.

"Quando executamos atualmente a música histórica, não podemos fazê-lo como os nossos predecessores das grandes épocas. Perdemos aquela espontaneidade que nos teria permitido recriá-la na época atual; a vontade do compositor é para nós autoridade suprema; encaramos a música antiga como tal, em sua própria época, e nos esforçamos para recriá-la de maneira autêntica, não por motivos históricos, mas porque isso nos parece, hoje, o único caminho verdadeiro para executá-la de forma viva e digna"<sup>8</sup>.

Apesar dos aspectos mencionados acima representaram maiores prioridades sendo essenciais por modificarem conceitos estilísticos estabelecidos erroneamente, agora, um outro aspecto que deve ser colocado em evidência: é o da imagem sonora. Há aqueles que afirmam: se Bach conhecesse o piano moderno, não iria compor para o cravo ou órgão. Imaginemos que Bach entrou no túnel do tempo e está aqui entre nós. Certamente tudo iria parecer-lhe extremamente barulhento, o piano um instrumento pesado para se tocar, as teclas muito largas, até mesmo o som dos instrumentos de cordas estaria soando cortantes como agulhas afiadas. Da mesma forma estranharia ao saber que ele foi o criador do temperamento igualitário utilizado atualmente (onde oitava é dividida em doze semitons exatamente iguais). Historicamente esse sistema já existia, na teoria, antes do Bach, e sua aplicação só pode ser tecnicamente possível após a invenção de aparatos eletrônicos. Nela não há características tonais, (onde todas as notas soam idênticas apenas diferenciando-se na altura) onde, à exceção da oitava, todos os intervalos são desafinados. Certamente nas diversas afinações antigas não é desejável a pureza absoluta de todos os intervalos. Uma parte importante do ouvir e sentir música está baseada na tensão entre a procura de uma pureza perfeita e o grau de pureza efetivamente alcançado. Há tonalidades com um grau de pureza bastante alto, onde a tensão é baixa, e outras que possuem pouca pureza mas muita tensão. Assim, a afinação é, para a interpretação, um importante meio de expressão.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 20

<sup>8</sup> Ibidem, p. 19.

Não existe, porém, nenhum sistema de afinação que convenha a todo o conjunto da música ocidental<sup>9</sup>.

O objetivo de recriar a imagem sonora adequada a época vai mais além do que as questões de afinação. Isso requer uma pesquisa aprofundada através de manuscritos da técnica apropriada para efeitos específicos.

O que, porém, faz uma diferença perceptível é a imagem sonora, (...), o caráter e a potência dos instrumentos. Da mesma forma que a leitura da notação ou prática da improvisação foram submetidas a constantes modificações, segundo o espírito da época, a concepção e o ideal sonoro transformaram-se simultaneamente e com eles, os instrumentos, a maneira de tocá-los e até mesmo a técnica de canto<sup>10</sup>.

Há ainda a questão da imagem sonora relacionada com o espaço, no que vale mencionar, a dimensão acústica das salas de concertos. Atualmente na Europa não se grava concertos em studios, e a preferência é por igrejas e salas antigas especiais.

Em meio de tantas evidências, torna-se tautológico continuar afirmando a necessidade de conhecer e reanalisar através de uma outra ótica. Tais pesquisas se fundamentam no conhecimento dos tratados de época com opiniões e depoimentos neles contidos. O barroco foi o período em que o despertar de sentimentos fortes envolvia a prática e o fazer musical. Atualmente, associado a esse aspecto, utilizando instrumentos antigos, com o seu timbre peculiar, os atuais virtuosos vêm modificando critérios de apreciação musical.

Há cinco anos dizia-se, por exemplo, 'é incrivelmente belo, mesmo com estes instrumentos antigos', ao contrário de hoje, quando se lê e escuta cada vez com maior frequência: "É belo, apesar dos instrumentos utilizados não serem antigos"<sup>11</sup>.

Há algumas questões que permanecem e se manterão em dúvida. Sabemos que é possível até certo ponto ter critérios de fidelidade nesse tipo de performance, porém, temos que admitir que

A música como toda a arte, é ligada a seu tempo, ela é expressão viva de sua época e só é perfeitamente compreendida por seus contemporâneos. Nossa "compreensão" da música antiga só nos deixa adivinhar o espírito no qual ela nasceu<sup>12</sup>.

Certos detalhes de execução ficarão eternamente perdidos visto que os indícios reveladores da vontade do compositor resumem-se nas indicações referentes à execução. No mais o compositor supunha que certas práticas fossem natural-

<sup>9</sup>ibidem, p. 85

<sup>10</sup>idem, idem, p. 20-21..

<sup>11</sup>ibidem, p. 102.

<sup>12</sup>idem, idem, p. 20.

mente do conhecimento de seus contemporâneos. Tudo isso exige um estudo muito aprofundado que pode conduzir a cometer um sério erro: o de tocar a música do passado dentro do estágio atual de conhecimento. Entretanto, acredito que ignorando todos os esforços que estão sendo realizados, se estará cometendo um erro ainda maior.

## BIBLIOGRAFIA

Arnold, F. T.

*The Accompaniment from a Thorough-Bass: As Practised in The XVIIth and XVIIIth Centuries*. Vol. I e II. New York; Dover Publications. INC., 1965.

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes

*Dicionário da Música*. Vol I e II. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.

Corrette, Michel

*Méthode pour apprendre aisement à jouer de la Flûte Traversière*. (Paris, 1735). Den Haag: Uitgeverij Frits Knuf Buren - The Netherlands, 1973.

Dart, Thruston

*Interpretation de la Musica*. Nilda G. Vineis, trad. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1978.

Dolmetsch, Arnold

*The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. London: University of Washington Press, 1980.

Donington, Robert

*The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1979.

Donington, Robert

*A Performer's Guide to Baroque Music*. Great Britain: Faber and Faber Limited, 1978.

Donington, Robert

*Baroque Music: Style and Performance*. London: Faber Music associado a Faber and Faber, 1982.

Ganassi, Sylvestro

*Opera Intitulata Fontegara Venice 1535*. A Treatise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation. London: Hildeamrie Peter, 1959.

Harnoncourt, Nikolaus

*O Discurso dos Sons: Caminhos para uma compreensão musical.* Marcelo Fagerlande, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Hotteterre, Jacques-Martin

*Principles of The Flute, Record and Oboe.* (Paris, 1707), Paul Marshall Douglas, trad. New York: Dover Publications, INC., 1983.

Klop, G. C.

*Harpsichord Tuning: Course Outline.* Holland: Werkplaats voor Clavecimbelbouw, (s. d.).

Parrish, Carl

*The Notation of Medieval Music.* New York: Pendragon Press, 1978.

Quantz, Johann Joachim

*Solfeggi pour La Flute Traversiere avec l'enseignement. Par Monsr. Quantz.* Schweiz: Amadeus Verlag, 1978.

Quantz, Johann Joachim

*On Playing the Flute.* Edward R. Reilly, trad. New York: Schirmer Books, 1966.

Rameau, Jean-Philippe

*Traité de l'harmonie* (Facsimil de la edición de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1722), Madrid: Arte Tripharia, 1984.

Rousseau, Jean Jacques

*Dictionnaire de Musique.* (Paris, 1768). Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969.

Ripin, Edwin M., ed.

*Keyboard Instruments: Studies in Keyboard Organology 1500-1800.* New York: Dover Publications, INC., 1977.

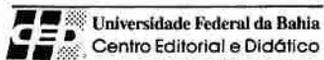
Schott, Haward

*Playing The Harpsichord.* London: Faber and Faber, 1971.

Vielhan. Jean-Claude

*Les règles L'Interpretation Musicale a L'Epoque Barroque.* Paris: Alphonse Leduc, 1977.





Impresso na Gráfica Universitária do  
Centro Editorial e Didático da UFBA,  
Rua Barão de Geremoabo s/n, Campus  
Universitário da Federação, 40.210,  
Salvador, Bahia. Atendemos pelo  
reembolso postal.